

## العالمية!

رئيس التحرير

يستطيع الواحد منا أن يفكر؛ يحلم؛ ويأمل.. ويستطيع أن يتصور حالاً أفضل، وواقعاً أكثر غنى، وصدى أكثر وضوحاً، وظلاً أكثر كثافة..

ويمكن أن نلوم لعدم تحقق ذلك؛ نتهم. ونعتب. ونأسف..

لكن كل ذلك لا يفيد في شيء، إن لم يترافق مع سعي وجهد ومبادرة وإقدام..

وإذا كان الكلام هذا يصح في كل أمر، فردي أم جمعي؛ فإنه يصبح بالغ الأهمية إذا ما كان المشروع عظيماً، والهدف بالغ الشجاعة والامتداد والسمو. والوصول إلى العالمية تواصلاً وتفاعلاً وتشاركاً وتفاعلاً.. ليس هدفاً آنياً، ولا مرحلياً؛ ليس نزوة أو هواية، أو غواية..

إنه رغبة وطموح وواجب ومصلحة ذاتية ووطنية إنسانية..

وليست العالمية في اللعاب إلى الآخر، والتحدث بلغته، مع أهمية ذلك وفائدته؛ ولا في تقليده طقوساً وعادات وممارسات وفوياناً في التفاصيل والمصطلحات والشعارات.. مع ضرورة التعرف إلى ذلك.

إنه، قبل ذلك ومعه، الاكتساب الشخصي، والتمثل الثقافي، والاعتناء المعرفي، والانفتاح الوائق، والخطو المسؤول في الاتجاه الصحيح.

فليست المسألة من تكون؛ بل من تمثل؛ وليست القضية ماذا تحمل من شهادته وبأية لغة تتكلم، وإلى أين تسافر، وأي مؤتمر تحضر، وفي أية ندوة تحاضر.. بل ماذا لديك وماذا تقول، وما هي إمكانياتك..

ليس المهم ماذا تطلبه وتأخذ.. بل ماذا تقدم، وما تحتاج إليه..

عليك أن تقنع الآخرين بأهميتك وقدراتك، لتحصل على ما تريد، أو على الأقل لتكون محترماً.

ويجب ألا يتوقف الأمر على ما يقدمون أو يمتنعون، أو يروجون له، أو يفرضون؛ بل يفترض أن تكون لدينا الإمكانيات الكفيلة بمعرفة ما لدى الآخرين، وما يهمننا منه، وما يفيد وهذا لن يكون إننا ما كنا سواحاً فحسبه أو طلاباً فقط، أو مدعويين في مناسبات أو عابرين عجلين، أو مقيمين مستسلمين!

تحدثت في هذا الأمر كثيراً وفي سواه بلغتنا، وغير منابرنا الثقافية المختلفة كل بمفرده، وفي أوقات متباعدة. فما الفائدة في ذلك؟! من يسمع أو يهتم؟! الأمر قد لا يعدو أن يكون حديثاً مع النفس؛ فالزمن يمر، والحاجات تزول، والمتطلبات.. رغم أن وسائل التواصل تيسر وتسارع.. لكن إيقاع الحركة الفاعلة بطيء، والنتائج الملموسة ما تزال أقل من المطلوب.. بكثير!

الكلام سهل والتظير يسير..

وتكلم عن همومنا ورغباتنا وطموحنا.. فهل يكفي؟! وكيف نوصل ما نريد إلى الآخر، ومتى؟! وماذا نكتب بلغة الآخر، عن أية مواضيع، وأية قضايا؟! وهل يسمع الآخرون أراءنا، ويقروون أفكارنا؟! هل ننقل إليهم همومنا ومعاتنا وواقعنا ورغباتنا وحاجاتنا؟! هل نتحدث عن ثقافتنا وتاريخنا؟! هل نظهر إمكانياتنا وإنجازاتها؟! هل نقدم إليهم ما يقنع بأننا نستحق الاهتمام والاحترام أكثر؟! 

هل يقدم إعلامنا بلغاتهم ما يجدي، وما يكفي؟!

يضاف إلى كل ذلك، ما يرون منا وما يسمعون ممن يمثلنا، ويتحدث باسمنا في مختلف المجالات؛ هل هو تعبير حقيقي عما نحن فيه وعليه، وعما نريد ونأمل ونتنظر؟! لو كان الأمر كذلك، هل كان لدى الآخرين هذا الجهل أو التجاهل أو التغافل؟! وهل كان لديهم هذه المواقف تجاهنا؟!

صحيح أن تعاملنا مع قضايانا حتى فيما يتنا ليس بالموضوعية المطلوبة، ولا بالجدية المرتجاة، لكن ذلك لا يمنع من التوجه إلى الآخرين الذين لهم رأي ودور وفاعلية؛ بل إن ذلك ضروري وواجب وإذا كانت المسؤولية في ذلك لا تقع على فرد محدد، أو جهة بعينها؛ بل هي مهمة جميع القادرين والمسؤولين بأية درجة وفي أي موقع أو جهة؛

فإن مسؤولية العاملين في الثقافة أفراداً ومؤسسات مضاعفة؛ لأنهم الأقدر على التواصل، والأقدر على تمثل القضايا والهموم، والتعبير عن الرغبات والحاجات، وتحديد الغايات والأهداف، وتحمل المهام والتبعات لإيصال الصورة الأجدى، والحصول على النتيجة الأفضل.

★ غسان كامل ونوس

# تمرد بروميتوس وصيرورة العدالة

أندريه بونار

ت. سهيل أبو فخر



ARCHIVE

الصحراء والسماء...

إله شَدُّ وثاقه إلى الصخرة سيدُ الكون لأنه أفرط في حب البشر... يفتح صراع  
الآلهة أمامنا كجرح بليغ في صميم فكر إسخيلوس.

تنشأ كل تراجيديا لدى إسخيلوس من التماس للعدل يطرحه وعيه الديني على  
القوى التي تحكم الشرط الإنساني. بالنسبة إليه، لأ بد أن يكون «زيوس» (إله الآلهة)  
عادلاً دوماً، أن يضرب الملوك المجرمين والشعوب الخرقاء؛ في حين ينبغي له أن  
ينقذ الإنسان ذا الإرادة الطيبة مهما كان مكبلاً بقدرية جرائم الأجداد. وفي حين  
تتجسد هذه العدالة التي يطالب بها إسخيلوس بالحاح في سيماء «زيوس» سيد الكون  
الذي مجده عالمه الشعري، تبدو مسرحية «بروميتوس مقيداً» تثبت برسم شخصية  
زيوس على صورة طاغية شديد الظلم، إله معادٍ لدرجة مميتة، لحياة الإنسان وتقدمه  
وأماله. (مع أنه أتبعها في المشهد نفسه بمسرحية «بروميتوس ناجياً» التي تفتح  
اتجاهاً معاكساً دون شك).

أليست هذه الدراما من تأليف إسخيلوس؟ هذا ما اعتقده بعض العارفين، ومازالوا  
يؤكدونه. وهنا اعتقاد خاطئ طالما أنه كان لا بد على الشاعر من أن يعزم بالفعل  
على الذهاب إلى نهاية الجزع التراجيدي الذي يستوحيه هذا المؤمن المتعطش

للعدل من مشهد العالم ومجرى التاريخ وقوضى الأسطورة. وفي النفس المرتبطة بقوة  
بالإنسان وثمار عبقريته، المفتونة بعظمته والمتأثرة بيبؤس شرطه في الوقت نفسه،  
على غرار نفس إسخيلوس، لا يمكن أن يكون الإيمان بالعدل الإلهي إلا فتحاً  
متجدداً دوماً، متجذراً في معاناة العيش، ومشعباً بالتخلي عن التمرد. أما بالنسبة لمن  
يحب الإنسان بالحماسة نفسها التي يؤمن بها الإله، فالتمرد أولاً؛ إذ يجب أن يكون  
الإله عادلاً، وإن لم يكن، فعليه أن يصبح كذلك في نهاية المطاف!... لم يسأل  
إسخيلوس السماء قط بمثل هذه الحماسة الشديدة إلا في الثلاثية التراجيدية التي  
يتتالي فيها «بروميثوس مقيداً» و «بروميثوس ناجياً»...

الصحراء والسماء... صحراء المعاناة الظالمة التي تعرضها بوضوح هذه العقوبة  
المفروضة على العبقرية التي أنقذت البشرية من الموت، وأظهرت لها قوتها...  
صحراء تغطيها السماء تماماً - سماء ملبدة بالتهديد مستعدة للتقضاظ على نصير  
الإنسان، ومستعدة لإخماد بصيص نور الفكر الذي أشعل على الأرض غلصة... على  
الرغم من ذلك، فلكل سماء عمقها وسرها وربما وعدّها... كل سماء مليئة بالإله...  
ولكن بأي إله؟

<http://Archivebata.Sakhril.com>

## 1.

تبدأ الدراما. ها نحن أولاء وسط سهب «سكوثيا»، فيما وراء الأراضي المأهولة.  
يتقدم موكب: بروميثوس، مربوط اليدين، يقوده خادما زيوس - «الاستبداد» و«العنف»  
- ثم «هيفايستوس» ( الإله الحداد) حاملاً أدواته.

يطرح المشهد الأول، مشهد تقييد بروميثوس، بصورة قوية وبسيطة صراع هذه  
الدراما الغربية التي لا تستوجب مطلقاً - كي تصيح درامية - أن يلتقي أمام أعيننا  
الخصمان المتشاجران - بروميثوس المربوط إلى الصخرة على مر العصور، وزيوس  
المنعزل فيما وراء السماوات. ومع ذلك، فمن أحدهما إلى الآخر، ومن الأرض إلى  
السماء، سوف يطلق الشاعر قوس الصراع الكهربائي، فتفجر في الحال شراراته  
اللامعة. إنه يجعلنا نصطف على سيق العالم هذا إلى جانب من يحنأ، وفي الوقت  
نفسه يوحي لنا بفضاعة ذلك «الغائب» الذي يصفقه.

لكن الغياب الإلهي حاضر هنا عبر مندوبيّين، فهو يتحدث على لسان شخصين مخيفين لهما اسمان مجردان يدلان على كلفة قدرة زيوس. سلطة مطلقة لا رادع ولا قانون أخلاقياً لها كما يدل على ذلك اسم «كراتوس» (الاستبداد الإلهي)، وهذا الاسم يشير إلى السلطة التي يستخدمها الأقوى على هواء. وقدرة تظهر عبر القوة الضارية، وهذا ما يشير إليه اسم «هيا» (العنف المحض). تتمتع هاتان الشخصيتان بخُلُقٍ وظيفتهما - خلق الجلادين ووظيفتهم. وبما أنهما مكلفتان بمراقبة دقة تقييد بروميثيوس على يد الإله الحثّاء فهما يظهران المتعة العارمة التي يشعران بها أثناء غرس المسامير في جسد صديق البشر، وينهالان عليه بالسخرية والشتائم بصورة خسية. وهكذا تجعلنا لغتهما نفّر منهما، ونشتمز معن يخدمون ويمثلون، إن اتجه الدراما المحسوس واضح جداً منذ البداية: زيوس مستهدف...

ومثل الخادمين، ولكن بطريقة معاكسة، يكشف لنا شخص هيفايستوس قسوة سيد الآلهة. وبما أن هيفايستوس متعاطف مع من تلقى الأمر بتقييده ومن يحبه بحتان أخوي، نراه يقوم بمهمته متأوهاً. وهكذا يسبح اتصايعه القسري بقوة سيد الكون، بينما تندد دموه بالإنسانيّة. إن مقاومة هيفايستوس الداخلية، وعبودية كراتوس ورفيقه تظنان اللغة نفسها - لغة قلبنا المتمرّد.

ليس لصمت بروميثيوس من صوت آخر. إن بروميثيوس هادئ الأعصاب أمام جلاديه، وهو يعبر عن نفسه بكلية عبر لزومه الصمت. سواء أكانوا يسخرون منه أم يربثون له: فهو لا يرد لا على علامات الشفقة ولا على التهكمات. إن هذا الصمت أشد حيوية وأبلغ تعبيراً من أي ثروة حائقة؛ إذ ينقي العقوبة التي تستهدفه، وينفي الإله الذي وجهها له. كله مقاومة. تقاوم روحه هجوم القوة الضارية. ومنذ هذه اللحظة فإن المادة الصماء التي يعتقد زيوس أنه يشد وثاق خصمه إليها، هذه الصخرة الساكنة التي يبدو عليها الحدث في بدايته مقيّداً مع البطل بطريقة مزعجة جداً للكاتب هذه الصخرة أصبحت، عبر الاستخدام الساحر لصعوبات الموضوع كما اجتزأه الشاعر من الأسطورة، دلالة مرثية على مقاومة بروميثيوس الصامدة أمام سلطان زيوس. تصبح المادة الخام طاقةً. فعلى هذا «الغرائبيّة» الرمز المعروض وسط المشهد، وهو ليس أشد ثباتاً من إرادة من التصق فيه ليشكل معه كتلة واحدة،

تأتي لتتحطم عليه جميع غارات زيوس الهجومية المندفعة بصورة غير مباشرة من أعالي السماء؛ حيث يسود سلطانه المفروض. وسوف تنهار هذه الصخرة الرمزية على بروميثوس في أواخر أبيات التراجيديا - رمزياً أيضاً، وليس مادياً كما تصور بعض العارفين - لترمي به إلى أسفل الكون، وتسعى لكي تخضعه أخيراً. بيد أنها تعجز عن ذلك طالما بقي بروميثوس يتمتع بإرادة لا تنهزم.

ومثل معظم التراجيديات الإغريقية، ستكون هذه التراجيديا إذاً - كما تبين افتتاحية الدراما بوضوح - داخلية تماماً. فالحدث الذي يشدنا هو مجرد صراع البطل الداخلي ضد قدره. لم يجعل إسخيلوس عقاب بروميثوس يأتي بعد مغامرات عديدة ليشكل نهاية الحدث موضوع قلقنا؛ بل جعل منه، بصورة لامعقولة نقطة بدايته. إن الحدث في الدراما الإغريقية يقوم على أساس الموقف الروحي للإنسان مقابل الإلهي، ولا تحتاج عملية بنائه هنا إلا لبنية صغيرة من المصادفات المختزلة والمختصرة لأبعد درجة. إن المحرك الدرامي الداخلي، الدافع القوي الوحيد للدراما الداخلية في مسرحية «بروميثوس مقيداً»، هو رفض بروميثوس المهزوم الاعتراف بهزيمته. إذن لا ينتهي صراع الإلهين عند عقاب بروميثوس قطعاً بل يبدأ. لأن بروميثوس، إذ يحكم بأنه قد عومل بصورة ظالمة، يشرع في التمرد. سوف يبدأ دوره، منذ أن يتكرم فينيس بينت شفة، عبر الإعلان عن العصيان - الذي يصوغه صمته - وعبر إعلان الحرب على زيوس. والحالة هذه، فإن زيوس لم يقيد بروميثوس إلا من أجل الحصول على إقرار منه بالتبعية إليه. سوف يكمن الحدث الدرامي بأكمله منذئذ في تصادم إرادتين عدوتين. أيهما تخضع الأخرى؟ هو ذا ما يشدنا حصرًا.

وكيف لا نكون، نحن البشر الذين أنقذهم بروميثوس، إلى جانبه في هذه المعركة؟ ذلك أن الرهان في هذا الصراع الإلهي يتركز على الإنسان...

ومع ذلك يقوم خادما زيوس بترك بروميثوس وحيداً بعد أن يودعاه وداعاً ساعراً. وفي ذلك اختراع لعقوبة مهذبة لمححب البشر. لا بد من إفهام «Philanthrope» (ابتدع إسخيلوس هذه الكلمة ولم يكن في نيته إضفاء معنى الإحسان عليها كما تعني في وقتنا الحاضر)، لا بد من إفهام صديق البشر أن يقدر

شيئاً آخر غير الناس الفانين البؤساء، أن «يقدس طغيان زيوس». لقد تم انتزاع أكثر الآلهة إنسانية من المجتمع الإنساني، واقتيد إلى «صحراء غير مأهولة بالسكان». هنا تسود الطبيعة بقسوتها وشراستها الوحشية. صخرة ذات حواف نائشة، تضربها العواصف ووهج الشمس الذي يفسد زهرة جسمه والليل بمعطفه المرصع بالنجوم والجليد ومرة أخرى حروق نار الشمس التي سرقها - يستمر ذلك أبداً. أبداً من الوحدة «حيث» كما يقول له هيفايستوس المتعاطف معه، لن تسمع صوتاً بشرياً ولن ترى وجه أي إنسان».

ولكن هل ثمة وحدة لمن يغفل حب البشر من ذاته؟ لا، حتى في قلب الطبيعة الأكثر وحشية. إن إسخيولوس يعلم ذلك. فبعد أن جعلنا نسمع بوضوح، في افتتاحية تراجيدته، صوت الجلادين وهو يعلن علينا موضوع الوحدة، قام بقلب الموضوع فجأة، فاستخلص أكبر مشاركة من أوحش وحدة. فلا وجود لهذه الصحراء بالنسبة إلى روح بروميثيوس المنفتحة على الكوني والمتحسبة لوجود الطبيعة الجامدة. فحين خضع للطبيعة (الساکتة)، وأح يستدعي إليه، في عزلة، الحياة التي تخفيها هذه الطبيعة بداخلها. إن الكلمات الأولى التي نطق بها، عندما أعاده رحيل الإلهين العلويين إلى صداقة العالم، تصدم قلبنا بصدمة فرح - فرح العثور بغتة على وجه صديق افتقدناه.

أيتها السماء الجميلة، أيتها السحب المتراكضة السريعة، يا ينابيع الأنهار...  
فأراً من الوحدة برفقة جناح، متضرعاً إلى الأثير والرياح وحنان الأرض (وهي أم جميع الأحياء) وعدالة الشمس (وهي الشاهد الأبدى على العقوبات البشرية)، أما فرح الماء فهو أكثر كمالاً منها، أكثر بدائية وأكثر أزلية - «ضحكات أمواج البحر التي لا تحصى» - يرفع بروميثيوس الدعوى أمام الطبيعة غير العاقلة وغير الناطقة، ويجعل حياة العالم الخفية حكماً على ما تجرأ زيوس على أن يسميه جريمته.

هذه الطبيعة الخرساء التي يتضرع إليها تجيبه...

تطير نحوه موسيقا عبر الفضاء، يملأ الصحراء عطر لا مرئي، تخفق أجنحة في الهواء فجأة، وتضرب السماء ريش الطيور، فتأتي جوقة الحوريات ليجلسن قرب صخرته... لقد اختار الشاعر عمداً قتيات الماء الزرقاوات هؤلاء ليشكلن جوقة

التراجيديا ويؤنس وحده بروميثوس؛ إذ ترمز الحوريات لحياة الطبيعة، فهن ضحكات أمواج البحر التي لا تحصى...

طوال الدراما، يجلب صوت الجوقة لصديق البشر صدى الكون المتمرد معه على مغتصب السماء. ولأن السيد الجديد لهذا العالم يزعم أنه يحكم حسب قانونه الخاص، تصطف فتيات المحيط بجانب بروميثوس الذي ينقذ الكوني من استبداد زيوس. ويمتد غناؤه ليجعل الشفقة التي يشعر بها قلب الشابات المتعاطفات مع المحكوم عليه تصل إلى كل شعوب الأرض وإلى كل أقاليم العالم والطبيعة الساكنة.

أرثي لحظك الملعون يا بروميثوس... العار لمراسيم زيوس الذي يريد أن يحكم حسب قانونه الخاص... كل أرض تنفجر باكية... ومن أوروبا إلى آسيا المقدسة يئن الجنس البشري الفاني... وأمازونيّات كولخيس... وبداوة سكوثيا... تئن بسببك... يئن موج البحار، تئن أعماقها السحيقة، وجوف الجحيم المظلم، وينابيع الأنهار المقدسة...

من هو الوحيد الآن إذا؟ لم يعد بروميثوس في هيواته غير المأهولة بالبشر وحيداً، بل سيد العالم «بقانونه الخاص» الذي يدينه الكون...

يجيب زيوس الآن. فهو يرى كل شيء ويسمع كل شيء من أعلى سمانه، ويسجل التحديات التي يوجهها له بروميثوس. وفي هذه الدراما الفريدة التي لم يمنحها الشاعر بعد مشهد مسرحي ولا حتى مشهد سهوب سكوثيا؛ بل عرف كيف يمنحها بعداً كونياً عبر هذا السلم الذي يصل من صخرة بروميثوس إلى أعالي السماء، زيوس هو الحاضر الغائب دوماً. غائب عن المشهد الذي تأبى جلالته أن تتجلى فيه، وحاضر في كل كلمة تقال في المشهد، حاضر في الإغرامات والتهديدات التي تنهمر أمام صخرة بروميثوس.

يجيب زيوس إذاً على لسان مبعوث شبه رسمي، هو أوقيانوس. يأتي هذا الرسول الصالح ليقدم وساطته لصديقه وقرينه بروميثوس كي يصلحه مع عاهلهما المشترك «زيوس» الذي يتباهى بأنه صديقه العزيز أيضاً.



لقد خلق إسكيلوس في هذه الشخصية التي عالجها بطريقة ساخرة نموذجاً للمتملق الكامل، لمسدي النصائح المعسولة، للأخلاقي المسرور الذي قد نستغرب مصادفته في تراجيديا ما، لو لم نكن نعرف أمثلة أخرى مستوحاة من مسرح إسكيلوس، تدل على أن الجدية النبيلة التي فرضها على هذا الجنس الأدبي الذي أسسه، ليست قانوناً يفوق الحقيقة بنظره. والحالة هذه، فإن حقيقة الشخصية تقوم بالضبط هنا على الجدية المغلوطة للنبرة شبه الكوميديّة التي تتخذها.

كان أوقيانوس سابقاً في معسكر خصوم زيوس، ثم انضم إلى المنتصر فحظي برضا الملك وأخذ يتباهى في ذلك. فقد تتيح له حظوته لديه في أن يحصل منه على عفو عن بروميثوس شريطة أن يبذل بروميثوس جهداً. وهكذا شرع أوقيانوس في الثناء على الحكمة باعتبارها فضيلة العقلاء التي أفاد منها جيداً. إنها موعظة حقيقية بأسلوب مزخرف مرصع بالأمثال، أسلوب يقرّ هو نفسه بأنه قد عفا عليه الزمن، فيعتل حقيقة عن كونه «يتفوّه بالترهات»، ولكن، وبعد كل شيء، فإن المرشدين الأخلاقيين ليسوا على خطأ، ولا الواقعيين الذين يفككون مثل، أي مثل أوقيانوس، في أنه يجب «تكييف السلوك مع الظروف».

إن خلق هذه الشخصية تجعلنا نلمس الخسة التي يريدها الطاغية زيوس من مخلوقاته. يمكننا أن نتصور الجواب الذي يمكن لبروميثوس أن يجيبه على مثل هذه الدعوات. إنه جواب محشو بالسخرية اللاذعة. إنه يصارع زيوس، لكنه عبر صراعه معه يقوم «بتفيس» وسيطه البائس. فيعتمد لغة مهذبة؛ إذ يتظاهر بالسلاجة مما يمكنه من أن يلاحقه بالانتقادات اللاحقة.

أراك أتيت إلى هنا كي تتأمل بؤسي!... كي تستاء معي!... أه! أمنتك لأنك خارج هذه القضية، أنت الذي لم تكن لتدفع ثمن الجرأة إلى جانبي... أشكرك على عرضك، وسأكون ممثلاً لك دوماً عليه. إن حماسك مثيرة للإعجاب. وعلى الرغم من ذلك، لا تحمل هذا العبء إن كنت تفكر بحمله حقاً. احرص على ألا تعرض نفسك للخطر... لكنك لست غرّاً ولا تحتاج للدروسي. حافظ على أن تكون آمناً طالما أنك تتقن ذلك....

يتظاهر أوقيانوس بأنه لا يسمع، فيصرّ ويبالغ:

دعني أظهر لك جرأتك المتحمسة... إنك لتقع مريضاً إذا اقتضى الأمر بسبب الإفراط في الطبيعة.

يزيد صديق البشر من حدة لهجته :

هذه خطيئة يعيونها عليّ من دون شك أكثر مما يعيونها عليك.

وإذا اضطّر أوقيانوس على تجرّع الإهانات، اتخذ لهجة جافة:

لقاء هذه الكلمة ما عليّ سوى أن أنسحب

وهذا ما وافق عليه بروميثوس:

تكون قد أحسنت التصرف، وقد تستطيع تحريض سيدنا...

تعاستك درساً يا بروميثوس.

حسناً، سيراً وحافظ على الحكمة!

بهذه الطريقة يناضل بروميثوس المقاوم ضد ألام الغاصب.

على الرغم من ذلك تعود التراجيديات إلى رصانتها الطبيعية عبر رحيل هذا الوسيط الدمية، وتغوص في مشهد مركزي يحدد بروميثوس فيه اتجاه عمله في عالم البشر. فبعد أن هذأ تعاطف الجوريات، وشجعه التوافق الذي أقامه غناؤه بين الكون وما فعله هو، أوضح بروميثوس باعتزاز ما فعله حبه للبشر مقابل زيوس الذي كان يريد تدميرهم.

هنا يعيد إسخيلوس تناول الفكرة الأسطورية القديمة وتطويرها عن سرقة النار ببريق فوق العادة، فهو يوسّعها ويحملها معنى رمزياً. لم يعد بروميثوس سارق النار وناقلاً كما في الأسطورة فحسب؛ بل أصبح معلم البشرية. لقد ألهم الإنسان عبقريته، وأظهر له سلطته وعظمته. فحيازة النار تعني خلق الفنون والظفر بالحضارة كلها. لأن النار أولى المنافع التي خلقت الحضارة ومهدت لكل المنافع الأخرى. إنها البذرة والمنيح. إنها الطريق التي لا تنتهي. أصبح بروميثوس منذ ذلك الوقت رمز العبقرية الإنسانية؛ إذ خلق التقنيات وتحرر من صرامة قواطين الطبيعة. وبفضله خرج الإنسان من الكهوف البدائية؛ حيث كان يعيش على طريقة النمل في سواد الأرض، ليسكن في الشمس بيوتاً من القرميد والخشب؛ اكتشف علماً عصياً في ظهور الكواكب ومغيبها،

واكتشف علم الأعداد «ملك كل معرفة»، اخترع الأحرف وجمعها فكانت «ذاكرة كل فكر بشري وخادمة العلم وحافظته»، قرن المحركات بالثور، رؤى الخيل، ورمى المراكب الشراعية على الماء. قام بتصنيع الحديد، وخلق الطب الذي أناح الطمأنينة والدوام للبشرية.

ترتفع قصة المظاهر الأولى لتقدم البشرية التي يرويها بروميثيوس في قلب الدراما، كما لو أنها نشيد ينشده الشاعر تمجيداً للإنسان. ومن المثير أن يشد إسخيلوس أغنية النصر هذه، هذا الشاعر الذي كان يذكر المنتصرين في «سلامينا» أن هناك حدوداً ينبغي على الجرأة البشرية ألا تتعداها. بيد أن هذا الشاعر استسلم ذات يوم لنشوة مناخ ربيع أثينا. فهو من هذا العصر الكبير، أول عصر كبير في تاريخ البشرية حيث استطاع الإنسان أخيراً أن يهضم في شابه السعيد والقوي، ليتأمل مجاله ويرفع عينيه نحو السماء. وبعد بضع سنوات ستندفق عصارة فكر نضج ببطء في حلة جديدة، إذ سيعلى سقراط وثيوسبيد وهينوفراط وآخرون تقتهم في سلطنة الإنسان - وهذه الثقة سوف تقوم على أساس قيمة العقل إن ما فعله بروميثيوس هو مجرد أنه جعل الإنسان يمتلك أئمن الأدوات. وهذا ما حمّله إسخيلوس على أن يقوله بدقة مدعشة. لم يعد الإنسان طفلاً: لقد أدرك النصيح عبر تمرين الفكر - فوصل إلى العقل.

انظروا ماذا فعلت من أجل هؤلاء الأطفال الضعفاء الذين هديتهم إلى العقل وقوة الفكر... سابقاً، كان للناس عيون لا يرون بها، وأذان لا يسمعون بها صوت الأشياء. وكانوا يتحركون كالأشباح في فوضى العالم ممحض الصدفة.

ولكن، من سمح بهذه الرؤية الضبابية للعالم؟ من كان يستمتع إذاً في ربط الإنسان بالجهل البدائي إن لم يكن زيوس؟ لقد جاء زمن المعرفة والنظام الآن - النظام البشري. وبأله من نصر على إله الاستبداد، على زيوس الذي يولي لمجرد المزوة أن يفني الجنس البشري المتماذي في العصيان كي يصنع منه جنساً جديداً آخر!

وعلى غرار التراجيديا بكاملها، ظهر هذا المشهد مكتوباً وسط الدراما بالاستناد إلى زيوس، لسلطته المهيبة وعداوته اللدود التي يبديها لأفقر المخلوقات. غير أن

بروميثوس يؤسس الأمن الإنساني، وهذه طريقة أخرى كي يتحدى زيوس وعالمه القوضوي.

يعرف بروميثوس ذلك، ويعرف الخطر الذي يحاذف به والذي يجعل الإنسان يجازف به عبر معارضته لزيوس وظلمه الحاسد. وفي حركة الإثارة الغالبة هنا، لم يتخلّ إسجيلوس مطلقاً عن الشعور بالحدود التي حددتها الطبيعة والآلهة لشرطنا البشري. غير أن المشهد يبرز بدقة نادرة أن حساسية الشاعر لعظمة موهبة الإنسان، وإن كان يعرف الحدود البشرية، أكبر من حساسيته لحدوده الضيقة. وهذا ما تشهد عليه جميع أعمال إسجيلوس بوضوح كامل، وإن لم يكن بالحماسة نفسها. ينشأ التراجيدي لدى إسجيلوس دوماً، في «إيتوكل» و «أغاممنون» و «كزيركس» و «الشعب الفارسي»، من نداء العظمة الذي يدوي بقوة في قلب الإنسان حكماً، فيلقي به في مجازفة حاسمة. لولا محارفة بروميثوس لما كانت هذه التراجيديا. فالقيمة الإنسانية لا تتبدى إلا في تجاوز المحظورات.

لكن زيوس مستعد لأن يود على الجهد الذي يبذل في سبيل هذا التحاوز. فهو يضرب العظمة فصاعة زيوس نصرب انقمم» وإن إسجيلوس يعرف ذلك أيضاً، ففي نهاية هذا المشهد المثير؛ حيث كان الشاعر يطلق بالعظمة البشرية ويجعل فرحتنا تنطلق إلى السماء، يضع الشاعر على فم بروميثوس واضح البيان جواباً يأتي لبصم حماسه. وإذا سيطر اندفاع بروميثوس على الجوقة، نراها تتساءل عما إذا كان أي أمل قد أصبح من الآن فصاعداً متاحاً أمام العبقرية الخلاقة، وعما إذا كانت قيود بروميثوس لن تسقط أرضاً، وعما إذا لم تضاه سلطته سلطة زيوس. فتصطدم بهذا الجواب:

الفن أضعف من الحتمية بكثير.

الفن - تقانة في الإغريقية - الكلمة نفسها التي كان بروميثوس يستخدمها منذ قليل باعتزاز قائلاً: «لقد أعطى بروميثوس للبشر جميع الفنون وجميع العلوم وجميع التقنيات»، والآن فنون الفن وفوق الذكاء، هناك الحتمية - أي القدر.

وهكذا يبقى الإنسان مهما كانت عظمتة، ومهما نمت سلطنته، مرتبطاً بقدر غامض مثلما يرتبط بروميثوس بصخرته. كانت حركة المشهد تحملنا فوق السحاب: فجأة تنكسر على قوتين الحياة الغامضة هذه التي يدعوها إسكيلوس قدرنا.

نكاد نتفجر شطائياً؛ إذ ينتصر فن الشاعر في قطيعة مفاحشة تصيب الفكرة الشعرية، مثلما قلب للتو فكرة الوحدة إلى مشاركة، إنه يوقف طيران فرحتنا ليرميننا من قطب عاطفي لآخر، من الأمل إلى الجزع. إن فن الشعر لدى إسكيلوس يقوم على هذه التلازمات القوية التي تغتصبنا بصورة لذيذة.

ولكن فجأة، وبفعل مضاد في مشهد مليء بالتناقضات الصارخة، تظهر أمام الصخرة الساكنة مجنونة شريفة تدعى «إيو». مرة أخرى تبدو لنا طبيعة زيوس المتخفي في هذه العملة المعدنية ذات الوجهين المتقابلين: وجهها الأول «بروميثوس» ضحية كراهيته، ووجهها الثاني «إيو» صاحبه حبه.

حتى ذلك الوقت، لم يكن المشاهد يتوقع هذا الحضور المجنون لابنة «إنناخوس»؛ إذ لم تمهد لذلك أية كلمة أو إشارة في الدراما لحكايتي بروميثوس وإيو البعيدتين إحداهما عن الأخرى. وبثأير من سورة الحسود الذي يلقي بها في شتى طرق الأرض، قمرت إيو إلى الدراما فمرة عيمة مجاعة، وتوقفت بوضوح أمام صليب بروميثوس المعذب. وكما لو كانت تحلم، نظرت إليه وكأنه أحد الكوايس التي تظن في رأسها. فهناك «أرغوس» البقار الذي يطاردها بمنخصه، والحشرة التي تلسعها بإبرتها في تجوالتها التائه. إن للحشرة عيوناً عديدة مفتوحة دوماً على غرار عيون أرغوس التي لا تحصى.. حتى إنها بدت لبروميثوس الذكي كأنها شكل ينبثق من حلم ساخر.. حلم قرأ أحداثه المؤلمة مسبقاً، حيث ظهر فيه على شاشة المستقبل خلاصهما من غلبهما بصورة ضبابية.

هكذا يلتقي العاقل والمجنونة، الساكن والمتحركة، فيما وراء الأراضي المأهولة كصدفة مجهولة (غير أنه ليس هنالك من مصادفات في عالم القضاء والقدر؛ حيث يتحرك أبطال التراجيديات)... وراء كل لقاء عرضي يكمن معنى خفي. إن التناقض ما بين هذين الممثلين (صليب العقل الثابت وعجلة الحنون المتحركة) يشكل وحدة

القدريين. إن بروميثوس وإيو ضحيتان لوحشية زيوس، ولا يقل جرح ضحية رغبته العامرة إيلاماً عن جرح ضحية كراهيته.

مرة أخرى توجه إيو في هذه الدراما لسيد العالم صك اتهام قد يكون الأسوأ من نوعه. فعبر روايات هذه الشابة، لم يعد زيوس يبدو كأنه قانون عبثي معاد للبشر أو رمز للظلم الواقع علينا؛ بل هو نفسه مجرد إنسان، وهذا الإنسان دون مستوى البشر. إن زيوس كما تصوره «إيو» حيان فتان أغرى فتاة شابة، وما فتى يصمم آذانه عن شكواها، ولا يبالي بمعاناتها التي سببتها لها لحظة المتعة التي أخذها منها. لقد أدخل إسخيلوس شخصية «إيو» في هذه التراجيديا بهدف لا يختلف عن هدف إدخال الشخصيات الأخرى: فهي جميعها هنا كي تفصح زيوس، وكي تتيج لنا أن نقيس سلطته ونكشف كيانه الغامض. إنها تتحدث اللغة نفسها: سواء أكانت هذه الشخصيات صديقة لروميثوس أم معادية له؛ فهي جميعها (بما في ذلك خدوم زيوس وأنصاره وهذه المرأة المعشوقة والسرمة) أصواتٌ صادرة عن جزع الشاعر، وشهودٌ تم استدعاؤهم أمام شعب أثينا الذي تحمّص كما لو أنه في محكمة، شهودٌ تم استدعاؤهم ليمثلوا أمام الضمير الإنساني - شهود إثبات صد زيوس.

زد على ذلك صوت الاتهام الملوي الذي يجهر بروميثوس به.

إن نهاية الدراما تضاعف من قوة هجوم الشاعر، وتوجه نحو السماء السؤال العاجل الذي يطرحه على الإله المستتر. فحتى ذلك الوقت كان يتم التعبير عن تمرد بروميثوس عبر الاحتجاج والسخرية والشتائم، بيد أنه لم يصل إلى درجة تهديد زيوس، أما الآن فقد أطلق بروميثوس تهديده بوضوح نحو السماء حيث يحكم عدوه...

وبدلاً من أن يلتزم بروميثوس بالاعتدال، يأتي مشهد معاناة «إيو» المظلومة ليزيد في غضبه، ويدفعه إلى أعلى درجات التحدي. لقد عرم فحاة على أن يستخدم ضد زيوس في آخر جولة من الصراع سلاحاً احتياطياً، كان يكفي في المشاهد السابقة بأن يلوح به في الظل، لدى كل حدث مفصلي من أحداث الدراما.

لقد اختلق الشاعر هذا السلاح كأداة من خارج الحدث، ليكون الحالة الوحيدة التي اهتم بترتيبها، كي يدعم البنية الداخلية للدراما. إن هذا السلاح سرٌّ يخص أمن

زيوس، وقد حصل عليه بروميثوس من أمه «ثيميس»، فهو يعلم حقاً أن إحدى النساء اللواتي قد يعاشرهن زيوس، سوف تلد له ابناً، يكون أقوى منه، فيستطيع قلب عرشه، مثلما قلب هو عرش أبيه «كرونوس».

ومنذ أول حديث له مع حوريات البحر، ثم في حديثه الأطول مع «إيو»، أنصح بروميثوس فقط عن القدر اللازم من هذا السر الكافي لكي يقلق سيد الكون.

- سيعقد زواجاً يندم عليه، قال بروميثوس.

- هل ستفقد امرأة عرشه؟ سألت إيو.

- حين تلد له ابناً أقوى منه.

- أما لديه وسيلة للهرب من قدره؟

- بلى، إذا حرر بروميثوس من قيوده.

يندر «نمبرك» الحدث الحارحي على المكشوف ها، فقد أصبح زيوس قلقاً في أعلى سماته. لكن بروميثوس يكتم بداخله، وسوف يكتم حتى النهاية ما يشكل جوهر هذا السر، وهو اسم المرأة التي لن يستطيع زيوس أن يجعلها أمّاً إلا عبر ولادتها للماره الشخصي.

حالما ترحل إيو مدفوعة بنوبة هذيان جديد، يطلق بروميثوس تهديده نحو السماء، فيتنبأ بسقوط الطاغية، إذا لم يحرر بروميثوس من قيوده، ويتنبأ بمجيء خصم زيوس، الذي سيولد من حبيته. يصرح بروميثوس عن أسلحته الجديدة الأشد فتكاً من الصاعقة، والتي تتيح إعادة المستبد الكوني إلى مرتبة العبيد؛ اللهم إلا إذا تراجع زيوس أمام بروميثوس في نهاية المطاف.

يفضي هذا التحدي إلى تدخل زيوس وإلى الكارثة الدرامية. يأتي «هرمس» باسم أبيه لينذر بروميثوس من أجل أن ييوح بنبوءة ثيميس، وأن يكشف بوضوح عن اسم المرأة التي لا ينبغي لزيوس أن يجعلها تحمل منه، وذلك تحت طائلة عقوبات أكثر شدة. وهكذا يبلغ صراع الإرادتين الإلهيتين أعلى درجات التوتر. يجيب بروميثوس باللعنة على إنذار زيوس النهائي، فيجعل من خصمه والكون الذي يتحكم فيه تحدياً يجابهه. عبثاً تحاول السماء أن تحت الأرض من جنودها، وعبثاً تحاول أمواج

البحار أن تمحو مسيرة الكواكب، ذلك أن بروميثيوس لن يستسلم حتى لو انفجر الكون.

حينئذ تنحل عقدة الدراما، حين يرى بروميثيوس انفجار العالم عبر قبول زيوس للتحدي، فيصف ما يحصل. تهتز الأرض وتنهمر الصواعق من أعالي السماء، وتختلط العناصر بعضها مع بعض. ينفجر الكون ليسحق بروميثيوس. ومع ذلك نراه ينكفي على ذاته مستحضراً جلال تيميس أمه، وهي العدالة المطلقة، فيفضح الظلم الواقع عليه: يبقى بروميثيوس صامداً، علماً بأنه يتوقع أن يسحقه الكون...

بهذه الخاتمة تبلغ المسرحية ذروتها الدرامية. طوال الدراما، ظل إسكيلوس ينكأ جرح الفكر بضرارة وحشية، حتى أخذ يزف في أعماقه، هو نفسه.

ذلك أن زيوس - هذا الطاغية الذي تهكم هذه المسرحية به وتشتبه به - موجود فعلاً. ولا يمكن لفكر الشاعر أن يرفضه، فهو الإله بصورة لا لبس فيها، وليس بمقدور التمرد أن يحرقنا من قبضته...

## 2.

يعبر شاعر التراجيديات عن نفسه بالأساطير، لكن هذا القول ليس كافياً في حالة إسكيلوس. إن شاعر مسرحية بروميثيوس يؤمن بالأساطير، حتى بتلك التي تتعارض مع تفكيره، والتي تجذبه أكثر، وتحفز عبقريته الخلاقة. كلما كانت الأسطورة صعبة وكلما بدت متعارضة مع بدهيات الوعي، يشعر إسكيلوس بضرورة أن ينكب عليها ليتنزع منها حقيقتها الغامضة بغية توضيحها. ولقد اختار إسكيلوس على الدوام موضوع تراجيدياته من الأساطير التي كانت تتعارض مع إيمانه بالعدالة الإلهية. من دون أن يسمح لنفسه مطلقاً أن يحرف الأسطورة وينتهكها كي يجعلها تقرب من رأيه الشخصي عن الإله، فهو يرى أن التطاول على التقاليد المقدسة صرب من انتهاك المحرمات. إنه لمن المريع أن نهرب من الأسطورة فلجأ إلى أن نتشكك فيها؛ بحيث نتحرر من أسرها، وإنه لمن المريع أيضاً أن نتملص من السؤال الذي تطرحه عبر نفيه أو عبر التخفيف من حدته. يرى إسكيلوس أن الآلهة، كما تقدمها الأساطير،



موجودة فعلاً، ومن المستحيل أن تشكك فيها، فها هي ذي ها هنا. وهي بالنسبة إلى الوعي الذي يعرف العدل الإلهي فضيحة فاقعة، أو بالأحرى سرٌ لا بد من ولوحه. ولذلك يتوجب على إسكيلوس، ويستطيع أن يكتب مسرحية عن أسطورة بروميثيوس التي تحتقر إيمانه. لا بد من قدر كبير من الشجاعة من أجل القيام بذلك. يواجه إسكيلوس أسطورة بروميثيوس بحزم وعناد، فيقبل أن يكتب مسرحيته ضد زيوس.

تسم صورة سيد العالم بسمتين رئيسيتين ذميتين: النزوة والرفض. زيوس ليس ملكاً بل طاغية، وقد جمعت سلطته عن عنف يمارسه ظلاماً، وهذا ما يدعوه الشاعر بالطغيان. كلمة الطاغية تعني في الإغريقية «الغاصس»، وكلمة الطغيان تعني «الذكتاتورية» بأسوأ معانيها. ليس هائل من مستشارين حول الطاغية بل منفذون ومتلقون، وأنه موطون يتشبثون بمناصبهم بصورة حسيمة. وكما يجعل من قوى العالم خادمة له، قام زيوس فور ترثعه على العرش الذي اغتصبه بمتوزيع الامتيازات على الآلهة، فمثل كل واحد منهم مكانه المحجوز، وأخذ كل واحد نصيبه المقسوم... إنها سياسة الطاغية الذي يحتفظ لنفسه بالحرية المطلقة عبر تقييد جميع الكائنات بوظيفة محددة. يتنفس الشاعر أن لا أحد حرٌ اليوم سوى زيوس. ومنذئذٍ لا عائق أمام طغيانه البحث. إن زيوس يسنُّ «القوانين الجديدة» على هواه ويفرضها بحزم. «لا بد من أن يكون العامل الجديد متعمساً دوماً». لكن مراسيمه لا تستحق أن تمتع بالقوانين فهي مجرد «قانونه الخاص». لا يرتبط زيوس بأي عقد مع العالم الذي يحكمه ولا مع الوعي البشري الذي يلتمس عدله، فهو يتصرف في كل مناسبة «على هواه»... «ويجعل من نزواته قوانين العالم»... هكذا يعبر الشاعر العارم على أن يسير محور الأسطورة من ناحية الحرية الإلهية.

ومع ذلك فإن الرفض هو الثابتة التي تلامس سيطرة النزوة عليه بصورة دائمة؛ إذ يجيب زيوس بـ «لا» على كل مبادرة للعقل الحي، وعلى كل إبداع لأية منظومة عقلانية. وقبل كل شيء، «لا» للإنسان وتقدمه. زيوس ضد الإنسان. لديه مشروع سينفذه ذات يوم في أن يستبدل الجنس البشري جنساً آخر، لا لذنب اقترفه البشر؛ بل تبعاً لنزوته، هو، كطاغية. وهذه النية تضعه في الوقت نفسه في موقع العداء

الجذري للإنسانية. أما هذا العناء فهو السبب الوحيد لرفضه استخدام الناس للنار ولمعاقبته للمبدع الذي منحهم إياها. زد على ذلك أنه لم يرفض امتلاكهم للنار فحسب؛ بل للفتون التي تشكل النار أساسها، وللعقل الذي يرمز إليه نورها. يقول زيوس «لا» للجهد البشري، لأنه يرى أنه يهدد الأمن الإلهي. ويزعم أنه سيجhez الحضارة في مهدها عبر رفضه للعنصر الذي يتحكم بها.

إذا ما كان عقاب بروميثوس يبدو لنا معيباً للإله الذي فرضه، فلأن الشاعر يعرضه كما لو كان دلالة على شعور الآلهة بالغيرة من الإنسان ومستقبله. إن الشاعر يجعلنا نقبل بأن بروميثوس، عبر سرقة النار، قد اقترب ذنباً يستحق عقاباً عليه. ولكنه يجبرنا على التفكير في أنه لا وجود لهذا الذنب إلا بالنسبة إلى إله معاد للبشرية مثلما يقدمه. إن قرار زيوس بحرمان الإنسان الجاهل العاري من النار، والمحافظة على وجوده في مستوى الحيوان، هو ما خلق ذنب بروميثوس. إن هذا الذنب الذي تتمثل دلالاته الوحيدة في خلق منعة للإنسان، قد جر غضب الإله على الفاعل، هذا ما يدين الآلهة وكراميتها المجانية لنا... نحن الشر. وهذا ما لم يسمح لنا شاعر المسرحية بتسليته، ولو للحظة واحدة.

هكذا كان زيوس في أسطورة بروميثوس القديمة. وهذه هي الصورة التي يرسمها له إسخيلوس من دون أن يموه صرامته الهمجية. ولكن، لماذا لا تتفق هذه الصورة الإلهية مع عقيدته الدينية؟ وكيف لم تصطدم روحه الشعوية بالإله ويعدله بهذا التخطئ الأعمى، وهذه القوى الغامضة التي تبدو أنها ترد على الجهد البشري الناجح بالرفض المطلق؟

حقيقة القول إن زيوس ليس الإله الوحيد في المسرحية، ذلك أن بروميثوس هو إله أيضاً. وقد رغبتنا في نسيان هذه الحقيقة، طالما بدت هذه الشخصية أنها تجسد عبقرية الإنسان نفسه، طبيعته الخلاقة، قدرته المبدعة وطاقته الجامحة أيضاً، أي موهبته كبطل. ومع ذلك فإن بروميثوس بالنسبة لإسخيلوس هو إله - إله فتح للإنسان الفلتي طريق العظمة، وهو يعرف مسبقاً أن الشهادة هي الشمن الذي سيدفعه جرأه ذلك. هناك في الكون إله قوي إلهية تعمل لمصلحة الإنسان ومستقبله. لقد عرف وعي إسخيلوس الديني هذا الاتجاه الآخر للفعل الإلهي، وقد عبّر عن هذه المعرفة عبر خلق شخصية بروميثوس.

بروميثوس إله أحبنا، وكان بذلك على النقيض من الآلهة الآخرين. يقول الشاعر: «إنه إله لم يخش غضب الآلهة... لم يرتعد أمام زيوس الذي قال له: لقد كرمت الشعوب الفانية وأفرطت في تكريمها! إن بروميثوس، عبر حبه للبشر، قد دافع عن

قضيتهم أمام زيوس وأنقذهم من الموت. وهو يقول: «شفيت البشرية الفانية من رعب الموت» غير أنه فعل أكثر من ذلك؛ إذ كشف للبشر طبيعتهم وقدرهم، ووجه عيونهم نحو المستقبل، وعلمهم التبصر في الوعيد والتهديد، كما علمهم وسائل الرد على العالم بالمكر والشجاعة أيضاً، فمنحهم بذلك السلاح الوافي والأداة الخلاقة.

لقد قدم محب البشر هذه الهبات من حسابه الخاص وعن طيب خاطر، وهو يعلم ذلك سلفاً. وقد تحدى التعاسة بدافع من الحب. «لقد تحملت كراهية جميع الآلهة... لأنني أفرطت في حب البشر». وقد تعرض الكثير من الشخصيات لإعلانه عن حبه المغامر بالتأييد أو الإدانة. كما صرح، هو نفسه، بفخر واعتزاز عن خيار التضحية الذي اختاره.

كنت أعلم ما ينتظرني. لقد اقترفت ذنبي عن عزم وتصميم، وعن عرم وتصميم أيضاً لن أنكره، ومن أجل نجدة البشر، كنت أستجر العذاب على نفسي عن طيب خاطر.

هكذا تعرض عليا إسكيلوس، عبر رسمه لشخصية بروميثيوس، مظهراً آخر للإله يتجلى في وعيه الديني، ألا وهو الإله الطب الحاصر العائس. لقد قبلت عبقرية اليأس أن تعرض للألم من أجل خلاص. إن بروميثيوس هو المخلص الذي يقدم نفسه لضربات القدر من أجلنا.

من هنا يتركب التراجيدي في مسرحية بروميثيوس مقيماً من التعارض الحاد بين النور والظلمة كون من الظلمات، حيث يتلمس الإنسان طريقه خلسة. وسماء مغلقة، سماء ميتوس منها... ومع ذلك فإن ملاك النور قد أعلن المعركة من أجلنا. هناك بين الآلهة إذا روح تساندنا وتحمس يوسنا... بيد أن سحابة الكون قد كبّل الرحمة الإلهية بالأغلال. هذه الرحمة التي اختزلت كي تفضح ظلم ذلك القاضي - الإله...

وهكذا يسقط الشاعر على الإله الجدل الذي يغلغ إيمانه الشخصي بصورة مأساوية، فهو يبدي الطيبة الإلهية التي يضر بها الغضب الإلهي، فكلاهما مؤكد. وهو يصور الإله وكأنه صراع الأضداد - صراع يروح تحته حزب الإنسان.

إله لمن المأساوي أن يكون الإنسان، بشخص مخلص، معرضاً لمزاجية شرسة مثل مزاجية سيد الكون. والأكثر مأساوية على الإنسان مع ذلك أن يجبر على أن يفكر بهذا الكون العبي الذي تغلب فيه القوة على العقل، هذا الكون الذي لا تتسم فيه القدرة الإلهية الكلية بالعدل والذي لا يمكننا أن نقبله.

وما لم يستطع أن يتخلص منه إسكيلوس، ينحصر في تفكيره بظلم الإله. ولذلك، ولذلك حصراً تمرد عليه، وبذلك فقد تطابق تماماً مع عصيان بروميثيوس.

لا تعبر صورة بروميثوس عن الطيبة فحسب؛ بل عن التمرد أصلاً. وهي ليست مصنوعة من الحب فقط؛ بل مجبولة على الكراهية أيضاً. فإذا ما كان بروميثوس يقدم نفسه «مكروهاً» من قبل زيوس وجميع الآلهة الذين يترددون على قصره، لا بد من القول إنه يرد الكراهية عليهم. وهو يصرح بذلك علناً: «أنا صريح وأنا أكره الآلهة أجمعين». حتى إن الكراهية في مصيئته أصبحت بالنسبة إليه الموسَّغ الأكبر لوجوده. إن فكرة سقوط زيوس تهزه بفرحة عارمة مرعبة - فرحة شيطانية. هناك في شخصية بروميثوس عناصر شيطانية ممزوجة بالعناصر الملائكية إناً. وهذا مثال جديد على ميل إسخيلوس للتصاد بين الليل والنهار، ودلالة جديدة لمزاجه الفني الرومانسي. وإذا لم يكن نص المسرحية كافياً لنا، فباستطاعتنا أن نسوق برهاناً غير مباشر على طبيعة بروميثوس المزدوجة، من خلال القراءات التي فسرت هذه الشخصية عبر العصور. ذلك أن آباء الكنائس والفلاسفة والفنانين والشعراء؛ بل واللعبين وميكال أنجلو الذي صور بروميثوس المعدب على سقف قبة الفاتيكان، قد رأوا في إله إسخيلوس المعدب صورة بشر بالمسيح، وتعارف صخرته بالصليب حيناً بينما وجدوا في أسطورة بروميثوس ذكرى لتمرد الشيطان حيناً آخر. إن تفسير التراجميديا كان يعزف على أوتار المحلل والمتمرد بالتساوي إن هاتين الصورتين تتناغمان بشكل رائع لدى إسخيلوس. لأنه إذا كان محلل البشر يكره من يضره ويتنفذ على ظلمه، فهذا يعني أنه يحب ولا تحفظ هؤلاء الشر القانين الذين حكم عليهم زيوس.

لقد دفع إسخيلوس إناً، بسخاء تام، تمرد بروميثوس، بقدر ما بقي هذا التمرد معقولاً. إن الكرم على الشخص سمة مميزة لأعمال إسخيلوس الإبداعية، كما الحال لدى كل شاعر درامي كبير، فالشاعر الكبير سخي على مخلوقاته. وهو لا يستطيع أن يخلق الأحياء إلا بدافع الحب، من دون خلفيات ومن دون تحفظات تتم باسم القواعد الفنية. وإذا كان قد اختار شخصية بروميثوس ليجعل منه بطل الدراما، وحتى لو كان سيتوجب عليه أن يفصل عنه فيما بعد، فإن إسخيلوس قد كتب مسرحيته متعاطفاً مع محب البشر؛ أي أنه كتبها ضد زيوس، فلم يعد لشعوره الديني ولا لاحتراجه لزيوس أي تأثير في العمل الإبداعي الذي اتكب عليه. فهو لا يريد أو بالأحرى لم يعد يستطيع أن يرى إلا العمل الذي خلقه بروميثوس وعظمة شخصيته. ومثلما يشاركه في حبه للبشر، ويتحد مع شخصية الشهيد، مثلما يتطابق مع تمرده، ويتحد مع شخصية المتمرد.

ومن جهة أخرى، يجب ألا ننسى عندما نتحدث عن بروميثيوس كشخصية خلقها إسكيلوس أننا نستخدم اللغة النقدية الحديثة التي قد تبدو ضعيفة ومغلوبة بالنسبة إلى الشاعر القديم، إذ يرى إسكيلوس أن بروميثيوس حقيقة إلهية. إن إسكيلوس مفتون ومبهور، من دون إرادة منه، بقوة صنعة هذا الإله وجميله بين الناس، وهو لذلك يسلم له نفسه راضياً مثلما يسلمها إلى زيوس في أي تراخيديا أخرى. إذا ما كان إسكيلوس قد استطاع تأليف مسرحية بروميثيوس مقيده، فإن ذلك قد تم كشميرة من شعائر عبادة الإله بروميثيوس. لا ينبغي لذاتية اللغة أن تخفي علينا أن إسكيلوس قد تلقى القدرة على الإبداع من إيمانه بحقيقة النوات الإلهية.

غير أنه يجب علينا الذهاب أبعد من ذلك، لأننا لا نستطيع أن نتفصل عن هذه اللغة الخاصة التي تكفيها لقول: إن إسكيلوس ما كان يستطيع أن يخلق بروميثيوس لو لم يكن يحمل بداخله شيئاً من تمرده لم يكن إسكيلوس من أوفوريون الأثيني روحاً جامحةً فحسب؛ بل روحاً عنيدة مقاومة لا تتسامح مع الشر مطلقاً، ومتمردة على الطغيان بطبيعتها - إنه بحد ذاته صورة فاقعة عن بروميثيوس ليس إسكيلوس مطيعاً بالفطرة، لا روحاً ولا إيماناً ليس فيه ورعاً يصوم على عادات يتم قبولها سلباً أو على تعاليم تقبل جرأً، لكنه احتبر إيمانه في مواجهته مع الحياة دوماً، ومع الشرط البشري الناس الذي حددته الآلهة ومن المفارقة أن نقول: إن إسكيلوس مؤمن بالقدر الكافي ليكره الآلهة، كما تبدو في مشهد العالم وسيطرة الشر، فهو يؤمن بحقيقة الكائنات الإلهية بصورة صارمة، وهو يحس بحضورها في الأشياء بقوة؛ بحيث يتجرأ أن ينسب إليها فظاعة الوجود. ومما لا شك فيه أنه يجب أن يكون لدينا قدر من الإيمان، كي نثبت وجود آلهة تهاجم وعينا، آلهة لا إنسانية تتحدى فطرتنا في اعتبار الإنسان مركز الكون، أكبر من القدر اللازم للإيمان بإله طيبٍ مهم يختلط عمله مع العناية الإلهية، بقدر ما يختلط مع القوانين الطبيعية بخيرها وشرها، أو بالأحرى بشرها أكثر من خيرها.

إن مشاعر من هذا القبيل - تمرد وكرامية لفظاعة الحياة التي علينا أن نحياها وعيشة محاولة فهمها - تسم كل شخصية كبيرة فريدة. أي عبقرية لا تهتم بإدانة العالم إذا ما وحدته لا إنسانياً وفوضوياً؟ يطلق إسكيلوس هذه المشاعر بصورة رائعة في شخص بروميثيوس. لقد خلق شخصية بروميثيوس بوحى من تمرده على الحياة وحقده الشخصي على المسؤولين عن سن قوانينها. وهو لا يضع أي عائق

أمام هذه المشاعر طوال المسرحية التي بين أيدينا، ولا يهم إذا تجاوزت هذه المشاعر الحدود المسموح بها، إنها لمتعة عارمة أن تتجاوز المحظورات، وأن نعيد بناء عالم عزيز تستبعد الآلهة منه، عالم يكون محب البشر إله الوحيد، عالم تسود فيه عبقرية الإنسان محسب. ولا يهم أن يبدو هذا العالم مستحيلًا، كي ينهزم بروميثوس. إن العقل المفكر يعرف العالم الذي يحقه ويدينه: إنه يعرف أنه أنبل من الكون.

غير أن التمرد ليس سوى مرحلة مؤقتة في فكر إسكيلوس؛ إذ إن لديه حاجة ماسة أخرى - إن لم نقل حاجات - هي الحاجة للنظام والانسجام. إن الفكر العقيم فقط هو الذي يستطيع أن يلتذذ بالمعاكسة دومًا. تحمل روح إسكيلوس في داخلها نظامًا يلزمها على أن تفكر ضد ما يحطم هذا النظام، كي تستطيع أن تفكر لصالح ما يحققه. إن التمرد اللانهائي لا يمكن أن يستند إلا على ثنائية محدودة. إن مثل هذه الميتافيزيقا لا ترضي الروح. وأكثر من أي شاعر آخر، أحس إسكيلوس بالعالم على أنه كل واحد: وقد بدل جهده كي يلتقط، ويحفظ نلنقط، انسجام هذا العالم الجوهرى عبر الأساطير الأكثر مأساة.

ولذلك كتب مسرحية المصالحة بعد مسرحية التمرد، بروميثوس ناجيًا بعد بروميثوس مقيّدًا. وإن كلنا المسرحيين نحارب مع مصصبات شخصيته هو.

تم أحداث مسرحية بروميثوس ناجيًا - المفقودة بالنسبة إلينا - بعد ثلاثين ألف سنة من أحداث المسرحية السابقة. ويبدو أن هذه الفترة الطويلة قد خففت من غضب الخصمين. وفي الحقيقة، إن مقاومة بروميثوس لأوامر زيوس ظلت ثابتة. إن شناعة تعذيب جديد تعرض له كادت تجعله يندم على تحليه بالخلود (الذي كان يتباهى به سابقًا)؛ بحيث لا يستطيع خصمه أن يعدمه. الآن يطلب بروميثوس الموت... وهكذا بفعل فعلة الرمن، فقد تمرد بروميثوس نشاطه على الأقل، إن لم نقل كل قوته.

إن من تغير أكثر من بين المتخاصمين هو زيوس. يبدو أن إسكيلوس قد سعى في الحقيقة إلى أن يربط وحدة العالم الذي يطمح له، عبر صراع بروميثوس وزيوس، بمفهوم صيرورة زيوس.

لا شيء يمكن أن يصدم الروح القديمة (وربما الحديثة) بمثل هذه الفكرة عن صيرورة الإله. إن الإلهي بالنسبة للقديماء هو طاقة العالم المتغير. ما من إله مطلق سام متوافق مع نفسه للأبد؛ بل هو إله مفلّور على العالم، على جماله المتغير، وعلى القوى التي تبث النشاط فيه، وتؤثر على حياة الإنسان وفكره، كما تبدو في حصوة

الحياة النباتية، وتكاثر الحيوانات، وصمت المعادن. إن آلهة أولمبيا أنفسهم المولودين من الأرض الأم، مثلهم مثل الإنسان المرتطين فيما بينهم برابط الجنس، والمرتطين بقرابة خفية وأكيدة مع جميع الكائنات، ليسوا في وجودهم المغامر والصافي سوى صورة بهيجة للطبيعة الكونية في حصونها المتجددة. إن الإله هو الدافع الحيوي الذي تشارك به روحنا في السراء والضراء مرتبطة بصيرورة الكائنات الأخرى.

يجب أن نأخذ هؤلاء الآلهة، وزيوس أولهم وأعلام كونه المسؤول عن النظام في العالم، ضمن إطار الزمان والمكان. وهكذا فإن للإله تاريخاً تجعلنا الأسطورة نعرفه. يسمى إسخيلوس في ترجمته لأسطورة بروميثوس إلى أن نطلعنا على الانجاء الذي يتم فيه هذا التاريخ، ويحاول أن يوافق تمرد بروميثوس إزاء ظلم زيوس الأصلي مع عدالته الحالية الأكيدة، مبدأً أن هذا الكمال الإلهي الذي يجسده زيوس بشكل ظاهر أمام أعينا ليس سوى الحد الأقصى الذي ينوف إليه كيانه. هذا هو مفتاح الأسطورة بالنسبة إليه.

عندما تربع زيوس كطاعية على عرش السماوات، كانت طبيعته لا تزال عاطفية جداً، مشبعة بالأنانية والتعسف والعتف، مما جعله يحكم بهذه الطبيعة الفوضوية على عالم كان لا يزال ضبابياً. وعمر عقاب بروميثوس وتعذيب إيو، جعلنا الشاعر نلمح في سالف العصور صرباً من عصر بدائي للكون الذي كان لا يزال محكوماً حسب قوانين ظالمة وغير راسخة، وحيث ظلت الآلهة في تصرفاتهم أدنى من مقتضيات الوعي.

وبعد أن مر على ذلك ثلاثمائة قرن أو أكثر، بنا تحرر بروميثوس للبشر وكأنه دلالة ليس على هدوء بروميثوس فحسب بل على تطور طبيعة زيوس أيضاً. وهذا ما أوحى إلى أحد الاختصاصيين بالأدب الإغريقية أن يقارن صلاة زيوس الأولى بصرامة رب الملائكة وأن يصور تطور زيوس بصورة مشابهة لتطور إله العهد القديم إلى إله يسوع المسيح، فطبق على زيوس ما قاله أحد اللاهوتيين عن «يهوه»: «آنذاك كان الإله الحبيب نفسه ما يزال فتياً»<sup>(1)</sup>. ولكن، لنحذر مع ذلك من أن نعزو لإسخيلوس نظرة لاهوتية ترى في التباين بين زيوس الذي صورته التقاليد القديمة وزيوس الذي يريده حسه الأخلاقي انعكاساً لتطور الإيمان بالإله لدى البشر. إن إسخيلوس يرفض هذا التفسير، فهو يعتقد بتطور إلى الأمام ليس في أفكار البشر عن

(1) وردت هذه العبارة باللغة الألمانية في النص الأصلي الفرنسي (المترجم).

الآلهة؛ بل في الآلهة نفسها. إنه يعتقد بصيرورة العدالة؛ إذ تدل مسرحيات أخرى للشاعر على إيمانه بتهديب الجوهر الإلهي وتطهيره سواء أكان ذلك عبر التطوير البطيء أم عبر التحول المفاجئ.

من الصعب أن نعرف كيف أظهر بروميثوس الناجي تحول زيوس إلى إله عادل. هنالك أسباب تدعو للاعتقاد أن السر الذي سمح للشاعر أن يمنح بروميثوس المقيد في المسرحية الأولى سلاحاً في صراعه ضد زيوس قد ظهر من حديد في المسرحية الآتية، وأخذ دلالة أشد عمقاً. يبدو أنه وضع الكون في فوضى جديدة عبر تخليه عن غريزته، وابتعاده عن المرأة المحرمة. وهكذا يمكننا أن نتعرض أن زيوس قد انتصر على حبه وأظهر تفانيه، فضمن أمن الكون؛ إذ تغلب على عاطفته وأصبح حديراً بأن يبقى منذ ذلك الوقت سيد نظام العالم وحارسه الأمين، كما تخلى زيوس عن غضبه على بروميثوس، واكتفى بالعدالة لقد تحكم أخيراً بالعاطفة التي كانت قد فرضت في السابق عقاباً ظالماً. إن وردية زيوس قد تراجعت أمام القانون السامي الذي يحكم مسير العالم، والذي يحمله الإنسان في قلبه وصميره. أما بروميثوس الذي خضع أخيراً لنظام زيوس، واحس أمام ملك الآلهة والشر، فقد أصبح حديراً بالوجود. لقد هدا الصراع عبر الاتفاق ما بين الخصمين على كيح جموح عواطفهما الخاصة خدمة لنظام الكون الشامل. وهكذا حل الانسجام في انعام الإلهي.

هذا هو المعنى الذي محه فكر إسجيلوس للأسطورة القديمة العثيرة للحدل. إن صراع زيوس وبروميثوس، إذا ما كنا نعتقد بتاريخ الأديان، لم يكن أصلاً سوى تعبير يرمز للصراع بين الآلهة القديمة التي كانت تعتقد بها الشعوب الإغريقية والآلهة الجديدة التي اعتقد بها الإغريق المنتصرون. أصبح هذا الصراع عبر الجهد الحلاق للشاعر المؤمن تعبيراً رمزياً عن صيرورة العالم وجنوحه إلى العدل والانسجام.

حتى إنه يمكننا أن نقول إن مسرحية إسجيلوس عن بروميثوس، قد بدت على مستويين مختلفين كأنها مسرحية الصيرورة. فتح بروميثوس طريق التقدم أمام الإنسانية عبر إبداعاته في عالم الشر، ولكنه حين خلق الصيرورة البشرية فتح صراعاً مع الجمودية الحاسدة التي تنضوي فيها سلطة زيوس. لا بد من أن يهتز العالم الإلهي أيضاً كي يهدأ الصراع.

وبناء على ذلك فإن العالم بأكمله - البشري والإلهي - يتحرك بصورة دائمة. أما العدل فهو مبتغاه. ■



# تاريخ علوم اللغة العربية القديم

لله. أ. هـ. سمعان<sup>(١)</sup>

ت. عبد الهادي عيلة

من هنا حيث تقف الآن في العرب المسيحي تبدو بانوراما اللغويات كما يلي:  
في الخلفية وهي الأفق البعيد، ترى أثينا ومكبرها م. قبل وما بعد سقراط يتجادلون..  
وبعد أثينا نرى الهدد وماردها المنحل فا الرداء الأصفر - نابيتي وخلفاءه من الرجال  
الصفار اللامتميزين، بحثون فوق شيء كرق المخطوطات وعليه أحرف غريبة  
مكتوبة. وأمام منظر أثينا والهدد يرى روما بمعاندها ومدرجات ألغابها الرائعة  
وفرقتها العسكرية ومحاريبها الشاخصين القاهرين مقابل مجموعة صغيرة جداً من  
الرجال الصغار مزودين بالريش ومواد الكتابة. تقف قرب روما مجموعة أصغر من  
الرجال، نتعرف إلى هؤلاء «بدون أي تعليق» كمجموعة إنجيلية لا علمية من الذين  
سيكونون علماء في المستقبل. وأمام هذه المجموعة وحتى الصرح الذي تبدو عليه  
الحدائث، وهو (بور رويال دي شان) لا نرى شيئاً غير الرمال؛ هذا هو العصر  
الإسلامي، ويقال لنا إنه فضاء قاحل، إنه العصور المظلمة.

هذه البانوراما التي رسمها الغربيون لمنظر علوم اللغة غير دقيقة، لأنه بين أثينا  
وروما وبور رويال دي شان هناك مناظر ذات جمال أخاذ: إنها ألوان علوم اللغة  
لإسلام العصور الوسطى.

(١) أستاذ قسم الدراسات الكلاسيكية والسامية، جامعة ولاية نيويورك، بجهانقون.

هذه الملاحظة التمهيدية تهدف إلى فتح شهية الباحثين والعلماء الغربيين، وتحثهم على النظر إلى ما وراء التراث الأورسي - إلى تقاليد أفريقيا وآسيا ليتعلموا تاريخ موروثهم اللغوي - إذا لم نقل ليجدوا جذورهم. يرينا مسرد الكتب (البيبليوغرافيا) الطريق لاكتساب مثل هذه البصيرة، إنه يقود الباحثين والعلماء إلى منبع المعارف العربية الإسلامية في مجال علوم اللغة في العصور الوسطى الذي يتحدثنا طريقه حقاً. إن أحد عناصر قائمة المتطلبات هو قراءة اللغة العربية وفهمها، وهذا عنصر لا بد منه، لأن اللغة العربية هي لغة الموروث الإسلامي وناقلة علومه، إنها إحدى لغات العالم الرئيسية الثلاث عشرة، والتي يتمتع بقدرة انتشارية وثقافية. واللغة الأم لأكثر من مئة مليون نسمة وثمة أكثر من ستمئة مليون سمة يستخدمونها. إنها لغة اللاهوت والفلسفة والأدب والعلوم في العصور الإسلامية الوسطى.

### اللغة العربية:

تماماً كما كانت ألعاب الروماننة نتاج لغوة للامرطورية الرومانية، فإن اللغة العربية نتيجة لأعمال رسول الإسلام محمد ورساطه وبعثه وأحاديثه، والنتيجة الثقافية للتطورات اللاحقة. لأن اللغة العربية كتبت وتحللت أولاً كلمة القرآن. إن اللغة الشعرية والنثرية قبل رسول القرآن لم تجمع ولم نكتب حتى نحو مائة سنة بعد وفاة محمد.

وعلى العكس من أي موروث لغوي معروف لدينا، تستمر اللغة العربية كلغة حية لم تخضع لتغيرات فوبولوجية هامة في صيغتها الأدبية والعلمية، رغم أن عدداً من اللهجات المتميزة لغوياً تطورت منها. ولكن هذه اللهجات محكية فقط، لم يدون أيأ منها إلا على سبيل التجربة. في هذا المجال لم تتطور اللغة العربية مثل اللغة اللاتينية القديمة والعامة.

تطورت بالطريقة التي تطورت بها اللغة القديمة إلى اللغة الإنجليزية الحديثة، رغم أن اللغة العربية كوسيلة تواصل تطورت على الطريقة نفسها التي تطورت بها اللغات الأخرى.

ولكن نظراً لقداسة صيغة اللغة الأدبية والعلمية، فإنها تبقى حتى اليوم من ناحية الصوتيات (الفونولوجيا) والوظيفة البنيوية مماثلة للغة القرآن - الكتاب الذي يتضمن

كلام الله الذي أوحى إلى محمد أثناء رسالته كني وقائد للدولة الإسلامية الأولى في المدينة، أي في الحجاز في العربية السعودية اليوم. وفيما يأتي مقارنة بين اللغتين العربية والإنجليزية.

اللغة الإنجليزية القديمة	اللغة العربية القديمة
الأنجلو - ساكسونية من أواسط القرن الخامس حتى القرن الثاني عشر الميلادي	ما قبل الهجرة من نحو 959 قبل الميلاد حتى نحو 267 ميلادية
اللغة الإنجليزية المتوسطة لغة أمربيا الشمالية ولغة ميرشيا ولغة الساكسون الغربية نحو 1150 - 1400	اللغة العربية الوسطى الهجرة - المعاصرة - جبل رم - ويد حبران (نقوش) إلى 500 ميلادية
الإنجليزية الحديثة	العربية الحديثة
من أوائل القرن الخامس عشر حتى الآن	من أوائل محمد وحجب العملية المكتوبة نحو 600 ميلادي إلى الآن

وفي الوقت الذي استمرت اللغة الإنجليزية في تطوير الصنعة المحكية، بقيت اللغة العربية بعيدة عن الصنيع المحكية. وهذا يظهر اللغة العربية فريدة في تاريخ اللغة لا مثل له: ثنائية؛ حيث الصيغة العليا (المصحى) من اللغة هي وحدها الجديرة بالبقاء. ولكن اللغة العربية المحكية تطورت بصورة طبيعية.

#### العرب المثقفون وغير العرب:

- العربية العليا (الفصحى): الدينية والأدبية والعلمية - مكتوبة ومحكية منذ القرن السابع الميلادي حتى الآن.

#### العرب وغيرهم (مثقفون وغير مثقفين):

اللغة العربية الإقليمية ضاعت في التاريخ، باستثناء اللهجات الحالية المستخدمة الآن في المنطقة الآسيوية والأفريقية. وهذا - ربما أكثر من أي شيء آخر - ما يجعل اللغة العربية نموذجاً فريداً للدراسة اللغوية، ويجعلها منتجة ومثيرة للاهتمام.

#### الحرب ومعرفتهم الواسعة للألسنية:

من الطبيعي أن العرب أنفسهم كانوا الأوائل في دراسة لغتهم بصورة علمية. حدث ذلك أولاً نتيجة لاتصالهم بعير العرب وثانياً لأسباب دينية. قبل بعثة محمد بن عبد الله رسول الإسلام، سكن العرب الجزيرة العربية. تلك الجزيرة هي المنطقة الجغرافية التي نسميها شبه جزيرة العرب. ونظراً لأن الحار تحيط بها من ثلاثة أطراف، وتحيط بها الصحراء من الطرف الرابع، فقد اعتراها السكان جزيرة لا شبه جزيرة. انقسم هؤلاء العرب إلى مجموعتين رئيسيتين: الجنوبيون وهم الحميريون في العربية السعيدة والعرب الشماليون من مجتمعات حضرية ويدوية في الصحراء العربية، وهذان المصطلحان: العربية السعيدة، و(الصحراوية) هما التسميتان اللتان أطلقهما الجغرافيون والمؤرخون القدماء. لم يترك عرب الشمال أي شيء يشير إلى معرفة لسانية متقدمة، ولكن الحميريين الجنوبيين تركوا مدونات من القرن العاشر قبل الميلاد وما بعده تدل على درجة متقدمة من المعرفة. ويظهر مثال هذا الفكر في منشورين جديرين بالاحترام وهما:

كونتي ووسيني: معجم لمختارات نقوش الجنوب العربي - روما 1931.

ماريا هوفنر: قواعد لغة الجنوب العربي القديمة - لاس فيغس، 1943

تظهر هذه المدونات أن في مرية صوتية واحدة - أصوات الصفيير - ميز عرب الجنوب ست وحدات (فوسات) صويرة وهي (س)، (ش)، (ص)، (تش)، (ز)، (ظ).

ولكن بعكس قدماء الهنود لم يترك الحميريون كتباً لسانية تصف لغتهم وربما يعود ذلك إلى أن حاجاتهم لم تكن متعلقة بالدين ولا بالأدب الملحمي، كما كانت حال الهنود القدماء واليونان القدماء على التوالي. ومع مجيء المسيحية فيما بعد، استعمل عرب الشمال - النبطيون اللغة الآرامية ذات الحروف الأثنين والعشرين لكتابة وثائقهم. وعملية الاقتراض من هذه لم تتضمن أي شيء عبثي. إنها تكييف مؤقت لم يترك أي أثر هام لا على اللغة العربية ولا على بنيتها اللسانية أو تطورها اللاحق.

في القرن السابع الميلادي أنزل القرآن على محمد بلهجة قبيلة قريش. في ذلك الوقت المبكر من تاريخ العرب لم تكن هناك لهجة عامة في الجزيرة العربية؛ إذ تكلم العرب لهجات تختلف إلى حد بعيد في أصواتها الوظيفية وبنيتها وعباراتها الاصطلاحية. تحدث نبي الإسلام محمد بلهجة مكة المحلية؛ أي لهجة قبيلته وقبل تلك الفترة وخلالها ظهرت لهجة معيارية إلى حد ما، وصار يستخدمها الشعراء

والخطباء في الجزيرة العربية، ولا بد أن محمداً استخدم هذه اللهجة المعيارية في أحاديثه العامة. ولكن ما نعرفه بالتأكيد هو أن الدراسة النقدية الرسمية للنص القرآني تؤكد تعليمات الحلفاء القاصية بأن القرآن يجب أن يكتب بلغة قريش.

في فترة جمع القرآن كانت الكتابة العربية المستخدمة عموماً ناقصة. كان الحرف نفسه يستخدم للدلالة على عدد من الأصوات المختلفة. كانت هناك إشارات للصوامت، ولم تكن هناك إشارات للصوائت، ولم تكن هناك طريقة تشير إلى مضاعفة الحروف الصامتة، ولم تكن هناك إشارات للحروف الصوتية الأنفية، إلخ.. الدراسات الصوتية المبكرة في صدر الإسلام صححت هذا الوضع بإنتاج نظام كتابة صوتية يقارب الكمال.

#### العرب والمسلمون وأعرافهم اللسانية:

أدت بعثة محمد الإسلامية إلى دخول أمم كثيرة في الدين الجديد. كما كان الإسلام أيضاً أداة لانتشار اللغة العربية التي اكتسبت شعوب التي دخلت في الإسلام وشعوب الفتوحات والذين تكلموا العربية وبنحلتهم في محاولاتهم العلمية والثقافية تمثلتهم الأمة العربية وصاروا عرباً. كانت الغالبية العظمى من الأمة الجديدة مسلمة، واستمرت المجموعات الصغيرة من المسيحيين واليهود والأقليات الأخرى في البقاء بين الغالبية المسلمة تشاركها في الواجبات والأزدهار الذي جلبه الدين الإسلامي المتسامح وتعاليم رسوله.

وهكذا بدأ عصر جديد من الثقافة العالمية - إنها عربية بالغة، وتدين بالإسلام وعالمية المدى.

ومنذ عصر الرسول أصبح من الممكن الحديث عن العرب لا الأعرب والآن تشكلت مرحلتان في اللغة العربية: مرحلة الإسلام ومرحلة ما قبل الإسلام، الأولى هي العصر الذي نتج عن بعثة محمد، والثانية تشير إلى عصر وثنية الأحداث والحوادث اليهودية والمسيحية التي جرت في ذلك العصر.

إن مجيء الإسلام هو الذي ولد اهتماماً حقيقياً في علوم اللغة. وهذا يعود إلى تأكيد الإسلام على القرآن الذي احتضن اهتماماً متزايداً بالعربية كلغة وكموضوع للدراسة. ونظراً لأن الإسلام «دين الكتاب» فقد أكد قداسة كلمة الله (القرآن).

انتصر الإسلام، وحيثما ذهب رافقه القرآن. وبغض النظر عن التقاليد اللغوية للذين دخلوا الإسلام بعد الفتح وغيرهم، كان القرآن كلمة الله التي لا يأتيها الباطل ولا يمسها التغيير، ودليل الحياة لكل المؤمنين، ولهذا توجب أن تحفظ سليمة.

في البداية حفظ القرآن عن ظهر قلبه. كان هناك فئة من رجال العلم الذين كانت وظيفتهم تلاوة القرآن من الذاكرة - القراء - كان هذا العصر عصر التوسع عبر الحروب وعصر الجهاد وكان القراء بين المجاهدين في سبيل الله. فقد حاربوا واستشهدوا كالمسلمين الآخرين، ولكن موتهم شعر به الآخرون بحدة أكثر من موت غيرهم، ذلك لأنهم كانوا النقلة المخلصين لكلمة الله (القرآن). أدى الحوف من انقراضهم إلى تدوين القرآن، وإلى الخطوة الأولى في علوم اللغة العربية: دراسة أصوات اللغة العربية.

#### دراسة الأصوات:

في بداية القرن السابع الميلادي كانت اللغة العربية لغة الأعراس. وابتداء من عصر محمد انتشرت اللغة. أصبحت لغة الدين الإسلامي واشتهرت الإسلامية وغير الإسلامية، في الجزيرة العربية وحارها - المسلمين - لغة ثقافة المسلمين كل المسلمين والعرب كل العرب. المسلمين واليهود والمسيحيين وحتى الوثنيين والكفار والملحدون. اضطر المسلمون غير العرب وإخوانهم المعلوبون إلى تعلم اللغة العربية كلغة ثانية. وهذا تطلب في البداية تعلم النظام الصوتي للغة العربية الذي أدى في النهاية إلى الدراسات المنهجية لصوتيات اللغة.

يخبرنا مؤرخو الثقافة العربية أن دراسة علوم العربية بدأت بالإمام الظاهر المحارب علي بن أبي طالب ابن عم محمد وصهره. وتتميز نقطة انطلاق أعمال علي بكلمة واحدة - اللحن - الاستعمال الخاطئ للغة من قبل المسلمين غير العرب وغيرهم. انتقلت معلومات علي اللسانية إلى أبي الأسود معلم عنبسة، ومنه إلى تلميذه ميمون الأقرن معلم ابن أبي إسحاق الذي تعلم عيسى بن عمر من القواعد، والذي علم بدوره الخليل معلم سيويه المدعو أبا التقاليد اللسانية العربية، لأنه الرجل الأول الذي ألف موجزاً منهجياً لعلوم اللغة العربية.

كان سيويه مسلماً فارسياً اسمه الحقيقي أبو بشر عثمان بن قنر وكلمة سيويه هي تعريب للكلمة الإبرانية من الفارسية الوسطى سيوي - ومعنى كلمة سيوي أو سيويه لا يزال موضوعاً للبحث. وفي أعماله التي تشير إلى دراسات الآخرين الوسطى والحديثة، قلت إن سيوي تعني «التفاحة الصغيرة». والآراء الأخرى، الوسطى

والحديث، حاولت أن تظهر أن لقب سيبويه يرادف «الشذى الكثير» و«زهر التفاح». وفي بحث عرض في عام 1974 في مؤتمر سيبويه في جامعة شيراز، حادل الدكتور عبد المهدي ياديفاري من جامعة طهران قائلاً: إن اسم سيبويه لقب يعني «تفاح الله» أي «الرجل فائق الجمال الذي تمثل خلوده تفاحة الله فائقة الجمال». ومهما كان ذلك فإن إسهام سيبويه في علوم اللغة الوسطى عموماً وعلوم اللغة العربية على وجه الخصوص يضمها مؤلفه المسمى بكل بساطة: «الكتاب» والكتاب مقال موجز صعب القراءة حول بنية اللغة العربية في مسائل الصوتيات، كان تحليل سيبويه دقيقاً لدرجة أنه لم يتجاوزه تحليل آخر حتى اليوم. ولتوضيح دقة تحليل سيبويه، يرينا الجدول المقارن التالي تحليل سيبويه بالمقارنة مع غيردر جونز:

التصنيف	سيبويه	جروندر - جونز
حنجري	هـ	نفسه
حلقى	ح	نفسه
لهري	ل	نفسه
طبقى	ط	نفسه
غاري	غ	نفسه
نطمي	ش	نفسه
نطمي غاري	ن	نفسه
	ذ	نفسه
	ش	نفسه
	ظ	نفسه
أسناني	ت	نفسه
	د	نفسه
	ل	نفسه

نفسه	س	
نفسه	ز	
نفسه	ف	أسناني - شفوي
نفسه	ب	شفوي
نفسه	م	

وهذا يظهر أن معرفة سيبويه لعلم الأصوات النطقي كانت جيدة، وتصنيفه لصوامت اللغة العربية كان صحيحاً. في الحقيقة كان متقدماً في معرفته لعلم الأصوات بحيث استنبط فكرة علم الصوتيات الوظيفية: إنه تقدم بفكرة صنفين من الأصوات - الأساسية والمشتقة.

الأصوات الأصلية هي ما سمىها اليوم أصوات اللغة الوظيفية (فونيمات) والأصوات المشتقة هي من تفرعات الأصوات الأساسية مثل صوت النون الأنفية (المخنون) قليلاً، وصوت الهمزة صنف المطرقة (همزة الوصل) وصوت الفتحة الممدودة، إلخ.. المشتقة من أصوات النون والهمزة والفتحة الممدودة بالترتيب.

يجب أن نتذكر أن كل ما عرفه العرب في القرن الثامن الميلادي عن تشريح الجسم البشري، هو ما تعلموه من اليونانيين وطلابهم السريدي والفرسي الذين كان مصدر معرفتهم التشريحية هو أعمال غالينوس التشريحية. وعلماء الصوتيات العرب هؤلاء لم يعرفوا وظيفة الحبال الصوتية، وذلك قادهم إلى وصف أصوات اللغة الوظيفية بصورة مختلفة قليلاً رغم صحتها الكاملة. وأحد أصناف الأصوات الذي لم يفهموه بالكامل هو الصوائت. لقد اعتبروها أجزاء من الصوامت فوصفوها بارتسك ما عدا تحليل ابن سينا الذي أدركها كما يلي:

- الألف والفتحة

- الياء والكسرة

- الواو والضممة

وهي ما نعرفه الآن نفسه.

#### الدراسات الصرفية والنحوية:

إن دراسة سيبويه النحوية والصرفية للغة العربية لم تكن أقل روعة. وكما أظهر ميشيل كارتر من جامعة سندي، كان مقارنته تأملية ووصفية. عالج سيبويه في



«الكتاب» كل الحالات اللغوية تقريباً في العربية، فعالج كل التراكيب مستخدماً المنهج المقارن إنه بحث شامل «لكل التعابير المعروفة في اللغة». ومن الطبيعي أن سيبويه كان يتحدث عن التعابير المعروفة له وضمن مجال تقديره الخاص.

تظهر دراسة كارتر أن سيبويه اعتبر اللغة فعلاً اجتماعياً، وهذه قضية تلقي بعض الضوء المثير للاهتمام على التاريخ العام للنحو العربي، إذ إنه يضعف إلى حد خطير الافتراض الشائع بأن النحو العربي يجب أن يشتق بطريقة ما من النحو اليوناني أو المنطقي. إنه يفسر النحو بأنه «طريقة كلام الناس»، ظاهرة سلوكية، طريق، معر، وكل هذه الكلمات مألوقة في المصطلحات اللاهوتية، أيضاً. ومن المثير للاهتمام أن سيبويه يستقدم إلى تحليله اللغوي للمصطلحات العربية تلك التماثلات في البحث الأخلاقي، مثل مقولات: المستقيم والجائز والحسن والقبيح والمحال. ويرد في ترجمة كارتر للنصوص الملائمة ما يلي:

ما هو الصبح والخطأ في الكلام؟! هذا يشمل المستقيم والحسن والمحال، والكاذب، والمستقيم والقبيح، والمحال والكاذب.

- 1 - المستقيم والحسن هو عندما نقول: أتيتك أمس أو سأيتك غداً.
- 2 - المحال عندما تناقص بداية كلامك نهايته مثال: أتيتك غداً أو سأيتك أمس.
- 3 - مستقيم وكاذب: عندما تقول حملت الجبل أو شربت ماء البحر.
- 4 - مستقيم وقبيح: عندما تصعب ما تقوله في غير مكانه. مثال: قد زيدا رأيت أو كي زيدا يأتيك.
- 5 - محال وكاذب عندما تقول: سوف أشرب ماء البحر أمس.

يستخدم سيبويه نبويّاً مصطلحات مثل نبي وبناء ليدل على الانتقال من الأصوات الوظيفية إلى النحو (التراكيب) عبر علم الصرف؛ أي من الوحدة الصوتية إلى الجملة.

إنه يتحدث عن اللفظ والقول (الكلمات المحكية والعبارات والحمل). هنا يتحدث سيبويه عن المعنى - ما يقوله الفرد - والتركيب - الطريقة التي يقوله بها. فمن الناحية النبوية إننا يدخل كلام المرء في صنفين: حسن وقبيح حسب موقع القول ضمن ما يقال، وهذا ما ندعوه الصحة البيوية ومكانها ضمن عملية التواصل.

بالإضافة إلى ذلك يحتوي كتاب سيويه كنزاً من الأفكار والمواد اللغوية التي بدأ استقصاؤها.

أتى بعد سيويه عدد من النحويين العظام الآخرين في القرون الوسطى، وربما الأعظم بينهم هو ابن جني الذي تشكل أعماله موضوع كتاب عبد القادر مهيري بعنوان: *فنظريات ابن جني النحوية*، الصادر في تونس عن مطبعة جامعة تونس في عام 1973 [2783].

#### المختام:

حاولت في الصفحات السابقة أن أعطي القارئ فكرة موجزة جداً عن أهمية الدراسات اللغوية العربية كحلقة وصل في تطور علوم اللغة من اليونانيين حتى العصر الحديث. والصورة التي رسمتها هي بكل بساطة صورة العصور الوسطى التي استخدمها علماء مثل دي ساسي وفلايشر ومرايشتاغ وفلورنس ونولدكه وركيندورف وشايد وفولرلز وفيشر ويلوح وساروف ودفوك وبيركلاند وكاتيسو وفلايش، بالإضافة إلى علماء من جيلنا الذين اتخذوها كنقطة بداية لأهمهم في الدراسات اللغوية العربية. ويمكن أن نرى أهمية هذه الدراسات وثمارها من قائمة المصادر هذه التي تتعامل مع فرع واحد فقط من اختصاصها، وهو علوم اللغة. ومن الطبيعي أن تكون علوم اللغة الباب الذي يدخل منه الطالب إلى رحلة مغامرة العقل إلى أرض الثقافة الجميلة. إن طريق اكتساب المعرفة في الثقافة العربية هو عبر لغتها.

وكما نعلم جميعاً إن اللغة العربية هي إحدى لغات العالم الثلاث عشرة، واللغات الاثنتا عشرة الأخرى هي حسب انتشارها: الصينية والإنجليزية والهندوستانية والروسية والإسبانية والألمانية واليابانية والفرنسية والإندونيسية والبرتغالية والبنغالية والإيطالية. ولكن اللغة العربية هي التي تتمتع بالقوة الأعظم انتشاراً وثقافة. وكحاملة للمعركة الإسلامي تؤثر على متحدثي اللغات الأخرى المتموضعة في إيران وأفغانستان والاتحاد السوفياتي والهند والباكستان وحتى الصين وإندونيسيا، إذا لم نذكر تركيا والمقدان ومناطق في أفريقيا.

والمناطق التي يسكنها الذين لغتهم الأم هي العربية تضم كل شمال إفريقيا شمال الصحراء من المغرب إلى مصر وموطنها الأصلي في الجزيرة العربية والدول العربية في الشرق الأدنى. ■

# القصة القصيرة جداً ، (القصة الومضة)

اشهد همتك واكتب قصة قصيرة جداً

تأليف: هارفي ستانبرو

ت. محمد شريف الطرح

«ليست القصة القصيرة جداً ممتعة بكتابتها وحسب،

لكنها أداة تعليم لتحسين عملك أيضاً»

شهادة عن الكاتب

هارفي ستانبرو Harvey Stanbrough

كاتب قصة قصيرة وشعر ومقالات، ومحرر في عدد من الدوريات، ومحاضر في عدد من المعاهد وقد انخرط باللغة منذ ولادته.

تخرج في جامعة نيو مكسيكو الشرقية سنة 1996

من مؤلفاته غير القصصية:

- (2003) - علامات الترقيم للكتاب
- (2004) - كتابة الحوارات الواقعية
- (2003) - الحميمية في الأشكال والأشياء
- (2005) - ما وراء الأقنعة

إن القصة القصيرة جداً (القصة الومضة) جنس أدبي ممتع، ولكن يصعب تأليفه. فعلى الرغم من أن الشكل قصير للغاية، إلا أنه يحتفظ بعناصر القصة جميعاً؛ مثل: الإطار (المكان والزمان) والشخصيات والصراع والحل. ويحدد عدد من الناشرين كما تحدد المسابقات المتنوعة طولها بخمسمائة كلمة أو ألف أو ربما أكثر من ذلك، وهذا في الواقع ما كان يعرف بالقصة القصيرة. ومن جهة أخرى، يحدد أحد أوسع أسواق القصة القصيرة جداً عدد كلمات القصة بدءاً من خمس وخمسين كلمة (من دون العنوان الذي يجب ألا يزيد عن خمس كلمات).

ومن أجل أهدافنا، سنقول إن (القصة الومضة) هي قصة قصيرة كاملة مؤلفة من تسع وتسعين كلمة أو أقل من ذلك - أي إنها قصة عدد كلماتها من رقمين - مع التنبيه بأنه عندما يعتاد المرء على هذا الشكل، سيجد أنه من الصعب جداً أن يتخلى عنه.

#### لماذا تكتب القصة القصيرة جداً؟

ليست القصة القصيرة جداً لحسن الحظ تسلب فقط، لكنها مفيدة كأداة تعليمية كذلك. فانا الكاتب والمحرر أرى مسودات بعض الكتاب الذين لا يعتقدون أن القارئ سيفهمها. وغالباً ما يدفع هذا الاعتقاد الكتاب إلى الشرح والتفسير، لذلك أجد نفسي في كثير من الأحيان أقتطع الكلمات والعبارات المعقدة. ويسبب اختصارها وإيجازها تجبر القصة القصيرة جداً الكتاب على أن يروا أن بعض الكلمات والعبارات غير ضرورية، فتجبرهم على إعادة صياغتها، وكم تتحسن الكتابات الأخرى بذلك أيضاً.

يرى بعض الكتاب مشكلة في طريقة دمج عناصر القصة بعضها ببعض. ف رؤية عناصر القصة وهي تتفاعل في رواية تتألف من 100000 كلمة، مثل رؤية أربع سمكات ذهبية وهي تعيش في خزان ماء سعة 1000 غالون مملوء بماء غير صاف (الحبيبات الثانوية، والشخصيات الثانوية... الخ). ورؤية تلك العناصر ذاتها تتفاعل في قصة قصيرة مثل مراقبة تلك السمكات الذهبية الأربع في حوض ماء عتم سعة 40 غالوناً. ولكن رؤية هذه العناصر تتفاعل في قصة قصيرة جداً مثل مراقبة هذه

السماكات وهي تشط في إبريق من الماء الصافي سعته غالون واحد. فكلما صغر الوعاء، زاد تدخل إطار القصة، وزادت العلاقة الحميمية بين عناصر القصة وزاد وضوح تفاعلها الهادئ. لهذا السبب وحده، كانت القصة القصيرة جداً (القصة الومضة) طريقة ممتازة لدراسة كتابة القصة وصياغتها.

### ما ليس بقصة قصيرة جداً:

ليست القصة القصيرة جداً شريحة من الحياة أو صورة عنها، فالصورة لا تحتوي على الإطار أو الشخصيات، كما لا تحتوي عادة على الحل. الصورة عبارة عن نقاش تسمعه يتسلل من نافذة مفتوحة في شقة، وأنت تمشي على الرصيف. ولا يهم إن أبطأت سيرك لتسترق السمع، فإنك لن تسمع نهاية النقاش. ولهذا السبب نقول: إن الوصف عبارة عن شريحة من الحياة فقط وليس الحياة كلها.

على الرغم من الإيحاء في القصة القصيرة جداً فإنها ليست مجرد مقدمة لقصة أطول، علماً أنك تستطيع استخدام القصة القصيرة جداً كأساس لتبني قصة أطول. قد حولت إحدى صديقتي قصتها القصيرة جداً إلى رواية فازت بجائزته، كما تم تحويل واحدة من قصص القصيرة جداً إلى فيلم سينمائي قصير. فالمقدمة عبارة عن تمهيد. فمثلاً، لو أن زوجاً مخدوعاً شك بأن زوجته تخونه مع راعب يكون هذا التمهيد هو المقدمة، ويكون البناء هو الصراع الناجم عن تلك المقدمة، ومن ثم يأتي الحل المرضي ليكون لدينا قصة.

### خصائص القصة القصيرة جداً

يحافظ هذا النوع الأدبي على عناصر القصة جميعاً، كما قلت. ويخبرنا مثال قديم بأننا لو وضعنا شخصية في أعلى الشجرة، ثم قمنا بإلقاء الحجارة عليها، ثم أخرجنا هذه الشخصية منها سالمة، وعند خروجها تسقط الشجرة، فإن استطاعت هذه الشخصية الاعتماد عن الشجرة في اللحظة الأخيرة تكون القصة (ملهاء)، إن سحقها الشجرة تكون القصة (مأساة). ولكن احذر أن تكتب جزءاً من القصة فقط، فتحذف الحل وتترك الشخصية عالقة في الشجرة.

في القصة القصيرة جداً عنصر خامس وهو ضروري لها أكثر من سواء من العناصر الأخرى الضرورية للإبداع الأدبي، إنه الإيحاء.

وليك الآن نظرة سريعة إلى هذه العناصر:

**المكان والزمان:** حيث تقوم الشخصية بتنفيذ المشهد أو المشاهد أو الأحداث. فمن المستحيل أن تبدأ قصة من مكان وزمان طبيعيين.

**الشخصيات:** وهم اللاعبون في القصة. وفي معظم القصص القصيرة جداً هناك شخصية واحدة أو اثنتان أو ثلاث شخصيات أو أربع كأقصى حد. وترى في القصة القصيرة جداً غالباً شخصيات ضمنية أكثر مما ترى في سواها من الأجناس الأدبية. وكما في المكان والزمان تنحو الشخصيات لأن تكون طبيعية. ولا يمكنك أن تقص قصة من دون شخصيات.

**الصراع:** وهو أكثر العناصر أهمية في القصة، لأن الصراع يحتاج إلى الحل. والصراع هو مصدر التوتر الذي يحمل القارئ. مهتماً بالقصة، ويتلهف لمعرفة ماذا سيحدث بعد.

**الحل:** وهو النتيجة الطبيعية والمرصية للصراع، فلا تخدع قارئك. كما يحدث في الأعمال القصصية الطويلة، لا يسمح لكاتب القصة القصيرة جداً أن يحل الصراع بواسطة معجزة. يجب أن يعيش الكاتب ضمن القواعد التي يرسمها لعالمه القصصي.

فإن كان عالمك القصصي مأهولاً، وبينهم تين «خير» ينبري لينقذ بطل القصة بعد أن ألقى بنفسه من فوق جرف صخري. فهذا العمل مقبول لأن القارئ يعرف مسبقاً بوجود التنائين في عالمك القصصي. ولكن إن كان بطلك إنساناً وذو صفات بشرية إنسانية، فإنه لن يستطيع فجأة تجنب نهاية تراجيديّة بالسير عبر بحيرة مليئة بالماء، في حين لم تذكر مسبقاً أو تلمح إلى وجود أشخاص يستطيعون السير على الماء.

وكما سترى بعد قليل، هناك في كثير من القصص القصيرة جداً مفاجأة أو نهاية غير متوقعة، ولكن على القارئ أن يعرف الحل مباشرة كحل ليس مقبولاً فقط

ولكنه محتمل أيضاً. وأفضل حل هو الذي يجعل القارئ يصفج جبهته ويقول «لماذا لم أفكر بهذا؟»

#### الإيحاء (التضمين):

وهو أن تجعل قارئك يعرف ما تحدث عنه - أو أن تقوده إلى الاعتقاد بأنه يعرف عما تحدث، من دون إعلامه ذلك بصورة مباشرة. وكلما جعلت قارئك يستنتج، زاد انشغاله بقصتك. فكر بأن معظم العواطف التي تنقلها من خلال الحوار أو السرد ينتقل بواسطة الإيحاء. ولكن عندما تلمح إلى عاطفة أو حدث وتدع قارئك يستنتج ذلك من دون إجباره مباشرة، فإنه في الواقع يخوض التجربة إلى درجة ما بدرجة ما. فالإيحاء أداة مهمة ذات استعمالات كثيرة، فعلى سبيل المثال، إن التوجيه الخاطئ عملية مهمة للإيحاء فمن الأمور المسلية دائماً أن تقود قارئك من خلال تلميحات إيحائية باتجاه نتيحة ممكنة للصراع، وبعد ذلك تفاجئته بحل مختلف تماماً.

#### ملاحظة حول التنظير:

في معظم القصص يطرأ على البطل أو على عدوه تغير في الشخصية أو السلوك أو في النظرة إلى الحياة. وهذا ما يسمى بمنحى الشخصية، أو مسار القصة. وفي القصة القصيرة جداً، غالباً ما يحدث أن يتعرض القارئ نفسه لهذا المسار، أو إدراكه للعالم الواسع كما تصوره القصة.

#### واقعة عند قصتين:

والآن لننظر إلى بعض النماذج الحقيقية من القصص القصيرة جداً. لقد أخذت هذه الأمثلة والمناقشة المذكورة بعداً من كتابي «كتابة حوار حقيقي وقصة قصيرة جداً». لندرس أولاً قصة «عند الاعتراف»، وهي أول قصة قصيرة جداً ناجحة لي وطولها خمس وخمسون كلمة.

#### عند الاعتراف

- باركني يا أبتي لأنني أخطأت.

- كم مضى على آخر اعتراف لك؟
- ستان.
- وما هي المشكلة؟
- تمنيت الموت لرجل.
- ولم تنفذ رغبتك هذه؟
- حتى الآن، لا.
- من هو هذا الشخص؟
- إنه يخونني مع زوجتي.
- شحِب وجه الكاهن. فقال: «إنني أغفر لك».

فأطلقت عليه عياراً نارياً من وراء الستارة.

الإطار المكاني في قصة «عد الاعتراف» هو كيسة، والشخصيات هي الراوي، الكاهن. لاحظ أولاً كيف تم حر القارئ مباشرة إلى القصة عبر الحوار الهادئ والمشحون بالتوتر في الوقت نفسه والصراع معقد (فقد حدث أولاً في ذهن البطل خلال سنتين، حتى اعترافه برغبته بموت شخص)، ثم يتحول إلى شخص الكاهن قبل الحل مباشرة في لحظة إطلاق النار على الكاهن. ونقول لم يكن الكاهن عدو بطل القصة، بل الزوجة، وهي الشخصية الثالثة، وقد أشير إلى وجودها تضيفاً.

لاحظ أيضاً أن الإيحاء يعمل على توجيه رأي القارئ إلى الكاهن. والإيحاء هنا بأن الكاهن مذنب لا يسوغ بالضرورة الحل الجائر، ولكن اعتراف الكاهن الضمني بالذنب أولاً أمام القارئ (شحِب لون الكاهن)، وبعد ذلك أمام بطل القصة الراوي (إنني أغفر لك) يسوغ هذا الحل. ومن المحتمل ألا نرضى عن الحل لو أننا شككتنا بأن الكاهن كان بريئاً.

لاحظ أيضاً أن القصة تبدو أكبر مما هي بالفعل. يبدو أنها تبدأ قبل أن يتكلم الراوي، وتستمر إلى ما بعد السطر الأخير. في القصة القصيرة جداً من النادر أن يكون فيها متسع للحبكة (وهي سلسلة من الأحداث التي تسبب تزايد التوتر الذي



يؤدي بالنهاية إلى الحل)، ولكنني أعتقد أن الاتساع الافتراضي لهذه القصة هو نتيجة لحبكة: الصراع الأول الضمني هنا (خيانة الزوجة) يؤدي إلى الصراع الثاني (في عقل البطل)، وهذا يؤدي إلى الصراع الثالث (مواجهة البطل للكاهن وخوف الكاهن الذي نجم عن تلك المواجهة)، مما يؤدي إلى الحل. ولاحظ أيضاً أننا نشعر بالرضا عن النهاية؛ فلا نتساءل عما يحدث للراوي نتيجة عمله. هل أخذه رجال الشرطة؟ هل حوكم وأودع السجن؟ يحتمل أن تكون الإجابة قصة أخرى أو قصتين.

بينما تعد قصة «عند الاعتراف» دراما صغيرة حقيقية، فإن الأساليب ذاتها تستخدم في قصص أخرى من الأنواع كافة، تماماً كما في القصص الطويلة. والآن ابحث عن العناصر ذاتها في المثال التالي:

#### طريق واحد للخروج

تقول الالفة المعلقة فوق المرأة «طريق واحد للخروج»  
فكر جيرارد: «ولكن ليس هناك إطلاقاً طريق واحد للخروج فقط»  
ثم استلار تاركاً الالفة وراءه ليصل إلى الباب الذي دخل منه.  
لم يعد الباب هناك.

رفع قبعته المبقعة بالعرق، ومسّد جبهته؛ ثم تذكر حالاً  
قصص الزئبق السريع وأن طهر المرايا مطلبي بهذه المادة، فأسرع بالدخول برأسه  
أولاً في المرأة، ولم يصب بأية جروح، وانسل إلى البيت سالماً.  
هذه القصة المؤلفة من تسع وسبعين كلمة، تعدّ خبطة سرّيالية، تمزج العالم  
الواقعي بالخرافة وبخيال القارئ إلى درجة يصعب معها القول أين تنتهي الخرافة  
والخيال، وأين يبدأ العالم الحقيقي.

تحدث أشياء كثيرة في «طريق واحد للخروج» القصة ذات التسع وسبعين كلمة.  
فعلى سبيل المثال، إن الملاحظة الموجودة فوق المرأة غريبة، ولكننا لم نناقش ذلك،  
أليس كذلك؟

وكما قلت، إن القارئ سيقبل ما تقدمه له ما دمت تخضع للقواعد التي وضعتها لعالمك القصصي (وليس عليك أن تلغي إحساس القارئ بعدم التصديق، فعندما أخذ قصتك أو روايتك، فإنه ألغاه أصلاً؛ فكل ما عليك فعله أن لا تعيد إليه ذلك الإحساس). جيرارد لم يناقش وضع اللافتة لكنه ناقش الكلام الموجود فيها، وربما كان هو رد الفعل الطبيعي للإنسان على القواعد بصورة عامة. ويحدث بعض التبرؤ فيما بعد عندما يعدل قبعته. وبعد ذلك يختلط العقل البشري والخرافة والعالم المادي عندما يمسد جيرارد جبهته. والمكرة التي يبدو أنها قد نتجت عن ذلك العمل هي المحفز لقراءه بأن يثق بحدسه فيصبح نفعه بما يبدو أنه حل غريبه وهذا ما يجعل القارئ يندهش بصورة لطيفة عندما يسجج ما فعله. وأخيراً تنتهي القصة بكلمة «البيت»، لتوحي ربما بالسلامة بعد الضياع. قد تجد معاني أخرى، وهذا جزء من التسلية.

### بعضة مقترحات

#### جرب الكتابة العمودية:

إن كان هدفك عدداً محدوداً من الكلمات، ولنقل 55 كلمة، قد يفيدك أحياناً أن تكتب على مسند ذي أسطر مرقمة، أو يمكنك أن ترقم الأسطر بنفسك. وعندما تصل إلى أسفل الصفحة، تابع ترقيم الأسطر من الأعلى مرة أخرى في منتصف الصفحة. وعندما يكون لديك فراغات كافية، اكتب كلمة أمام كل رقم حتى أسفل الصفحة. بهذه الطريقة تستطيع مراقبة عدد كلماتك واستبدالها بكلمات معينة بكلمات أفضل. تكون عملية سهلة وسريعة. وعندما ترضى عن اختيار الكلمات، يمكنك إعادة كتابة القصة بصورة عادية (من اليسار إلى اليمين «أو العكس»).

## استعمل أفعال الحركة والاختصارات

### و تجنب استعمال الصفات والظروف:

كما في أية قصة، استخدم أفعال الحركة القوية حينما يكون ذلك ممكناً. واستخدم أفعال الوصل بصورة قليلة (مثل صار ويبدو) أو لا تستخدمها أبداً، وكذلك الأفعال الحالية (مثل فعل الكون). وعندما تستخدم أفعال الحركة فسوف تسقط الصفات والظروف وحدها. وإن استخدمت أيّاً من هذه الصفات فليكن ذلك لتلوين عمل ما، أو مشهد ما، أو شخصية ما.

والاختصارات أمور رئيسية. تذكر أن القصة القصيرة جداً تدريب على الاقتصاد بالكلمات.

### استخدم الحوار بدل السرد:

لأن الحوار يجعل القارئ شخصية في القصة - كمسترق للسمع - فإنه يشغل القراء مباشرة، ويمكنهم من معرفة ما يجري من الشخصيات مباشرة، بدلاً من أن يقوم شخص آخر من حارج القصة (الراوي) بنقل ذلك - وحيث أن الأمر متعلق باقتصاد الكلمة، فإن الحوار بصورة عامة أكثر جدوى من السرد بالنسبة للإيحاء والتلميح والغمز من فناء الأشخاص. مرة أخرى، هذه المقترحات مجرد دليل، لأن قصة «طريق واحد للخروج» تقوم كلها على السرد.

تجنب إخبار القارئ بكل شيء، واستخدم التلميح (التضمين) أو الغمز وثق بأنّ القارئ يرى المشهد.

مع الاحتفاظ بكل هذه النصائح في الذهن، إليك بعض التدريبات حتى تبدأ بكتابة قصة قصيرة جداً.

- 1) اكتب قصة عن صراع بين رجل وامرأة؛ أو بين رجلين؛ أو بين امرأتين.
- 2) اكتب قصة صراع بين رجل وطفل؛ وامرأة وطفل.
- 3) اكتب قصة صراع بين رجل وآلة، وامرأة وآلة، والتين (آلة حقيقية أو مستقبلية - آلية أو كهربائية).

- 4) اكتب قصة عن صراع أو علاقة بين موضوعين يكمل بعضهما بعضاً بصورة حميمة (كوب وطاولة، أو عشب وأوساخ، أو اسفنج وبحر...الخ).
- 5) اكتب قصة صراع بين أصحاب مهن يبدو أنها يكمل بعضها بعضاً (شرطي ومحام، خباز وطباخ، معلم، ومدير مدرسة).
- 6) اكتب قصة حول صراع بين ثلاثة أشخاص أو كائنات (من أي جنس أو من أجناس مختلطة).
- 7) اكتب قصة الصراع الداخلي بين الأخلاقيات والجماليات أو الضمير (شخصية واحدة).
- 8) اكتب قصة حول الصراع بين شخصين أو أكثر يظهرون في صورة لوتوغرافية.

الموقع [www.stonethread.com](http://www.stonethread.com)

# جون كيتس وظاهرة الخمول

## John Keats and Indolence phenomenon

د. غالب سمعان

إذا كان الشاعر الرومانسيكي الإنكليزي جون كيتس (1795-1821) John Keats قد تغنى بالجمال الفيزيائي المحسوس، وأصغى عليه بعداً متعالياً، فإنه لم يقدم بالمثل، إبداعاً يركز على القيم الأخلاقية العرفية، ويتمحور حولها، ويعيد إنتاجها، ومع ذلك فإنه نموذج رومانتيكي آمن بالتقدم الأخلاقي، وإمكانية ارتقاء الإنسان، وإنجازه لكماله، مع الانتباه إلى أن معاني التقدم الأخلاقي والارتقاء والكمال، تأخذ في أشعاره صورة أخرى غير مألوفة، وأنها أدعى للاهتمام بالنظر إلى امتداحها الأحاسيس البشرية، وعدم تنكرها لها، واستبعاد أية إمكانية للنفاق تنشأ داخل ملكوت النظام المعرفي الحسي الروحي، الذي يرى في الانسياق وراء الأحاسيس البشرية، عيوباً أخلاقية، وفي الوقت نفسه لا يستطيع إنكارها، لكونها قائمة في النفس البشرية كأهواء وغرائز، ولكونه يركز إلى معطياتها، في بناء الصرح الروحي، الذي يدافع عن مضامينه. ولربما أمكن اعتبار جون كيتس سيكولوجية جمالية أكثر من كونه سيكولوجية أخلاقية، وبطريقة أو بأخرى، انتقل من التركيز على الطبيعة والفرن إلى التركيز على المواطنف البشرية التي أضفى عليها القداسة، وأتسى بإصرار عظيم على عاطفة الشفقة والحنو تحديداً، ويبدو أنه اختبر في بداية مشواره الحياتي السعادة المتأنية عن الاستمتاع بالمظاهر الطبيعية، والتعلق بالفن، والإغراء الحسي، عندما

يتعلق الأمر بالعلاقة بين الرجل والمرأة، وانتقل إلى إدراك حقيقة الشقاء والمعاناة في العالم، ففي قصيدته الأخيرة «هيريون Hyperion» يحاول الانطلاق من تلك الحقيقة باتجاه الدعوة إلى التعاطف والشفقة، ويتقدم أكثر على سبيل يتحلى فيه عن الفردية Individualism ويعتبر آلام الآخرين آلامه الخاصة به. والواقع أن الجمال لعب دوراً هاماً في حياته، فقد كان قادراً على إمتاعه، وعلى إثارة عواطفه وتسكينها في آن معاً، إضافة إلى تقديم عزاء حقيقي له، في عالم يبعث اضطرابه الأسى في النفوس، وبكلمة واحدة لعب الجمال دوراً هاماً في تخفيف المعاناة التي ألمت به، إلى درجة كبيرة، وهي المعاناة الناجمة ليس فقط عن الطابع البشرية التي تفتقر إلى النبيل والخلق القويم؛ بل وعن الآلام الجسدية الناجمة عن المرض الوييل الذي أطاح بحياته في نهاية المطاف، وعن العاطفة المتقدة التي امتلأ بها قلبه تجاه الحسنة فاني براون Fanny Brawne التي أحبها حباً جارفاً، وكألية دفاعية للحلاص من هذه المعاناة، ما كان بإمكان الجمال وحده، عبر تأثيره الملطّف والمعمري، أن يحقق له خلاصه الذاتي، وهكذا فإنه لجأ إلى التحيل Fancy وإلى التراخي والتكاسل الإرادي.

ومن المعروف أن الفيلسوف الألماني آرثر شوبنهاور (1788 - 1860) Arthur Schopenhauer اعتبر الإرادة البشرية وإملاءاتها، الباعث الأصلي على المعاناة لدى الإنسان، ومن أجل الخلاص منها، ومما يتأتى عنها من آلام لا سبيل إلى توقفها، اقترح الاعتماد في البداية على الفن الذي يجعل الإنسان غير واقع تحت تأثير الإرادة، لفترات متقطعة، فالجمال الذي ينطوي عليه الفن، يلعب دوراً مهدئاً ومسكناً للنفس البشرية، والتعلق في مرحلة تالية، بالأخلاق الزاهدة التي تتبنى عاطفة الشفقة والحنو تجاه المأل الإنسان، في هذا العالم، والواقع أن جون كيتس آمن هو الآخر بأهمية هذه العواطف البشرية، غير أنه مع ذلك لم يقدم خطاباً أخلاقياً زاهداً Ascetic بشكل مباشر، وبدا أنه انتقل من الاهتمام بالجماليات، إلى الإشادة بالتكاسل والتراخي والنوم، وما ينطوي عليه هذا كله، من قطع للإرادة، وخلاص نهائي وشامل من المعاناة، وهذا المسمى الهادف إلى كبح الإرادة ورغباتها، كحماً شاملاً، بدا جلياً في قصيدته أغنية إلى الحمول Ode on Indolence؛ حيث يكون في حال من الاسترخاء، أقرب إلى السبات والنوم منها إلى اليقظة التامة، المصحوبة بعواطف فاعلة، ولها قدرة

على قلقلة النفس التي أنهكها التعب. وفي تلك الحال تتراعى له أطيايف ثلاثة، تمثل في الواقع الإرادة أكثر مما يمثلها أي شيء آخر، فالطيف الأول يمثل «الحب Love»، والثاني «الطموح Ambition» الذي يعني على الأرجح، رغبة في الارتقاء والتعالي الذاتي، أو وجود نوع من الطمع الهادف إلى تحقيق مكاسب فردية، أما الطيف الثالث فيمثل «شيطانة الشعر Demon Poesy» التي يشعر جون كيتس أنها الأكثر قوة وحضوراً في قرارة نفسه، من الطيفين الأولين. وبالطبع فإن رؤيته هذه صائبة تماماً، فالمرء يستطيع أن يتخلى عن الحب وعن الطمح، قبل أن تشكل لديه القدرة على التخلي عن الحافز الأكثر جوهرية في الإرادة الشرية، وهو ما يمثلها لدى الشاعر شيطانة الشعر، وهذه الحقيقة تقدم دليلاً على أنه شاعر حقيقي وأصيل، وأنه اقترب أكثر فأكثر من الكيان الباطني الذي استشره في داخل نفسه؛ أي من الإرادة الجوهرية، وهو ما يجعل ارتقاءه السكولوجي الأخلاقي، من الجماليات باتجاه الأخلاق الحاتية أو الزائدة، أقرب إلى النوعية التي اقترحها الفيلسوف آرثر شوبنهاور منها إلى تلك النوعية التي دافع عنها الفيلسوف الدماركي الوجودي سورين كيركغارد (1813 - 1855) Soren Kierkegaard لدى انتقاله من الطور الجمالي إلى الطور الأخلاقي الفالدي، فالشاعر يندفع تلقائياً، ودون عناء ذي قيمة، نحو الخمول، أي نحو إفقار الإرادة، وإطفائها. وفي بداية القصيدة يتعنى لو كان بإمكانه اللحاق بالأطيايف الثلاثة، وهو ما يقدم انطباعاً بأنه ما يزال على صلة قوية بإرادته، مع إدراكه لما ينطوي عليه تخليه عنها، من انحدار باتجاه لجة العدم Nothingness، ومع ذلك فإن العدم هو هدفه الأسمى الذي يسعى إليه، وهكذا فإنه يقبل التخلي عن الأطيايف الثلاثة، وأكثر من هذا فإنه يطالبها بأن تذهب عنه، ولا تعود مرة أخرى إليه، وهذا الاندفاع يعني أنه في طريقه إلى تحقيق قطع تام للإرادة وإملاعاتها؛ أي أنه في طريقه إلى تحقيق الخلاص النهائي، وفق تقديرته، التي يمكن اعتبارها سيكولوجية أكثر من اعتبارها فكرية:

ذات صباح مرت أمامي أطيايف ثلاثة،

رؤوسهم محفنة، وأيديهم متشابكة، يبدون من جانب،

يخطون الواحد خلف الآخر في هدوء،

يخطون خطو مطمئن، تزينهم أردية بيضاء.  
 مروء، كاشكال مرسومة على وعاء من رخام،  
 إنا ما أدير لنرى جانبه الآخر:  
 ثم عادوا مرة أخرى مثلما تعود الأشكال التي ظهرت في البداية  
 حينما يدار الوعاء ثانية.  
 لم أعرف من يكونون كما قد يحدث لأمري  
 يعرف الكثير عن فن فيدياس، حينما ينظر إلى إناء للزهور  
 كيف أتىها الأشباح، كيف لم أعرفك؟  
 ولماذا أتيت مرتدية هذا القناع الساكن؟  
 أهي حيلة صامتة، خفية عميقة،  
 كي تهربي متسللة، تاركة أنامي الكسلى  
 بلا عمل؟ لقد نضجت الساعة الناعسة وأبذعت،  
 وخدرت عني سحابة منيئة من خمول الصيف،  
 وراحت دقائق قلبي تخفت وتخفت،  
 لم تعد للآلم من لدعة، أو لإكليل اللذة من أرهار.  
 أه، لماذا لم تنلاشوا، وتتركوا حواسي  
 لا بطوف بما غير العدم؟  
 مرة ثالثة مروء بي، وإثناء مرورهم  
 أدار كل منهم وجهه إلي لحظة، ثم غاب عن ناظري.  
 احترقت شوقا متاعا إلى أجنحة  
 كي الحق بهم لأنني عرفت ثلاثتهم،  
 أولاهم كانت فتاة جميلة، أسمها الحب،  
 وكانت ثانيتهما الطموح، وجنتاهما شاحبتان،  
 وعيناهما دائمتا الترقب، مجهدتان،  
 وكانت الأخيرة التي استأثرت بمعظم حبي،  
 والتي يقع عليهما أكثر اللوم صبية جلمحة.



لقد عرفتهما، إنما شيطانة شعري،  
غابت الأطياف عن ناظري، وكنت حقاً في حاجة إلى أجنحة،  
أه يا للحرق ما الحب! وأين هو؟  
أما ذلك الطموح المسكين فهو ينبع  
من نوبة حمى قصيرة تعني قلب المرء.  
أما شيطانة الشعر فكلاً، إذ هي لا تمنح الفرحة  
لني أنا على الأقل فرحاً عذباً مثل ساعات الظهيرة الناعسة،  
والأمسيات الغارقة في التراخي المعسول،  
أه، من لي بعمر آمن من الضيق،  
كي لا أعرف أبداً كيف يتغير القمر،  
ولا أسمع صوت العقل الدؤوب.  
مرة أخرى مروا بي، ماذا؟ وأأسفاه!  
نومي كان موشى بأحلام معتمدة،  
وكانت روحي مرجأً سندسياً، تتأثر فوقه  
أزهار وظلال متماوجة، وأشعة مختلطة،  
لم يسقط مطر، مع أن الصباح كان غائماً،  
وكانت دموع أيار الرقيقة عالقة بأجفانه.  
وحينما فتحت الشرفة ضغطت على كرمة أورقت حديثاً،  
وانساب منها الدفء المزهري، وأنشودة الطير،  
أيتها الأطياف! لقد حان عندئذ وقت الوداع!  
ولم أذرف دموعاً واحدة على أذبالكم.  
وداعاً إذن، أيتها الأطياف الثلاثة! فأنتم لا تستطيعون  
رفع رأسي عن وسادتها الرطبية في الحشائش المزهرة،  
لأنني لا أريد أن أتغذى بالمديح،  
كحمل أليف في مهزلة عاطفية!  
أختفي في هدوء عن عيني، ولتصبحي مرة أخرى

أشكالاً تشبه الأفعنة المرسومة على وعاء الأحلام،  
وداعاً، لا تزال لدي رضى للذل،  
وثروة من الرضى الخافقة للذمار،  
اختفي أيتها الأطباء! عن روحي الخاملة،  
اختفي في السحاب، ولا ترجعي أبداً!

وإذا كان الشاعر الرومانتيكي العربي التونسي أبو القاسم الشابي (1909- 1934) قد حذر في مطلع قصيدته «إرادة الحياة» من إمكانية اتدفاع الذات البشرية باتجاه لجة العدم، في الحال التي لا تستجيب فيها للبواعث الجوانية، الدافعة لها للارتقاء الوجداني الذاتي نحو المثل الأعلى، فإنه لئن تمى إلى منظومة رومانتيكية، تدفع المرء في نهاية المطاف إلى التراخي والتكاسل، وفق بعض الدارسين. وبالرغم من تشاؤم الشاعر والمفكر الإيطالي جاكومو ليوباردي (1798- 1837) Giacomo Leopardi ويأسه التام من إمكانية إدراك السعادة في هذا العالم، وادّعه باتجاه العدم، الذي عنى له الفناء والاندثار، فإن اعتقاداته بقيت بمنى عن الاعتقادات المألوفة في أديان الخلاص، وإن أبدى إصراراً على العطف والود، فإن مسعاه الإرادي لم يكن هادفاً من الناحية المبدئية، إلى تسكين الإرادة وإطفاء مكنوناتها وربما كان بالإمكان التحدث هنا عن وجود نوع من الوهن، يدفع الشاعر جون كيتس باتجاه الخمول التام، كمنهج وقائي وعلاجي، يدفع عنه غوائل المعاناة، لكن الاندفاع على هذه الطريق لا يمكن إنتاجه، دون وجود قدر من القوة السيكلوجية، فالتخلص من الرغبات والحوافز البشرية، والسعي للذوب باتجاه قطع الإرادة، دون أدنى قدر من التردد أو التحفظ، لدى الفيلسوف الهندي غوتاما بوذا (563 - 483Buddha Gautama) الذي أسس الديانة البوذية، علامة دالة على القوة النفسية. أما تخطيط شاعر كأيي المتاهية (748- 825م) بين الانطلاق وراء الرغبات الحسية، والمحاولات المتكررة للتزهد، والتسكّر لتلك الرغبات، فهو علامة على وجود نوع من الصعف النفسي، الذي ينظر له البعض على أنه ضعف في الإيمان الذي امتلكه في فؤاده. وبالمقارنة مع غوتاما بوذا فإنه ما من وجود للبعد الأخلاقي في الأداء الهادف لتحقيق حالة الخمول لدى الشاعر جون كيتس؛ أي أن الخمول أقرب إلى محو الذات والتنويم الفاتني، أكثر من كونه

تطهراً على ما يمكن للمرء ملاحظته لدى مؤسس الديانة البوذية، وغيره من المفكرين الذين دعوا إلى تليد العقل، ومن ثم إلى تليد الكيان الإنساني كله، كالمفكر والعالم الفرنسي بليز باسكال (1623-1662) Blaise Pascal الذي امتلك تكويناً سيكولوجياً أخلاقياً قوياً، واعتقاداً بالإثم الذي يستبطن كيانه من الداخل، ورغبة حارة في التحرر من إساره، والتطهر الذي يعني ظفزه بالسلام والطمأنينة، وربما أمكن اعتبار «التميمة» التي خلفها لدى وفاته، شأناً مشابهاً من الناحية الصورية للرؤى البديعة التي ذكرها جون كيتس في قصيدته التي تغنى فيها بالخمول الذي أدناه كثيراً جداً من الانطفاء التام، أي من العدم. والمعروف أن بليز باسكال اندفع في بداية حياته، وراء العلم، وابتكر اختراعات دالة على ذكائه، وقوة خياله، وجموح عبقريته، وفيما بعد انخرط في تيار الحياة الاجتماعية اللاهية، واعتبر نفسه ممن تلوثوا بالإثم، ووجب عليهم أن يتطهروا منه وفي تلك «التميمة» يذكر عدداً من الأنبياء، ويرجو بتحرق عارم السلام والخلاص، ويعتر عن طمره بالنشوة والغبطة، وربما أمكن اعتبار الطور الذي أحر فيه كشوفه، لعلميه التي استعان فيها، ليس بذكائه فقط؛ بل وبطاقة الخيال التي امتلكها، شبيهاً بالطور الذي بدت فيه فاعلية جون كيتس الرومانتيكية على أشدها، وهي الفاعلية الحيوية التي تغنى بها أبو القاسم الشابي في قصيدته «إرادة الحياة».

وهكذا فإن الخطاب في حالي غوتاما بوذا وبليز باسكال يبدو أخلاقياً تماماً، وثمة ربط بين أفعال الإرادة والإثم، وما يترتب على ذلك من عقاب أو ثواب، ومن احتياج إلى التطهر، لا يمكن القفز فوق متطلباته على الإطلاق. وإذا كان الخلاص الناجم عن قطع الإرادة لدى غوتاما بوذا يدعى السعادة القصوى، والاستنارة التامة أو النيرفانا Nirvana فإنه لدى جون كيتس يعني الخمول، والتلاشي في العدم. ومما يقال لدى التطرق إلى الإنجاز الذي حققه الفيلسوف الهندي، أنه بقي جامداً دون حراك، وأباد في ذاته أدنى الرغبات وأبسطها، وأن الخفافيش ابتست أعشاشاً لها على راحتي يديه الممدودتين، فقد ظنته صخرة جائمة على الأرض، وعندما هجرته أخيراً، طفرت الدموع من عينيه، في إشارة إلى أن شطب الإرادة كلية، غير واقع في حدود الإمكان، وأن عواطف القلب البشري، التي ترتبع الشعقة على قمتها، في هذه المنظومة

المعرفية، تظل باقية ومعبرة عن أفضل ما في الكائن البشري من مشاعر إنسانية، أما جون كيتس في قصيدته «أغنية إلى الخمول» فإنه يكون في حالة أقرب إلى العدم الكلي، وعندما تحاول الإرادة التعبير عن مكنوناتها في ذاته، من خلال الحب والطموح وشيطانة الشعر، فإنه يتمسك اللحاق بها في البداية، وأخيراً يتخلى عنها، ويطلبها بأن تتلاشى ولا تعاود الظهور ثانية؛ أي أنه يود الالتصاق بالعدم، ويرفض العودة إلى الحياة، وبالطبع فإنه لا يعترض بهذا النهج الذي لا يكترت بما في داخل الذات أو خارجها، على عاطفة الشفقة والحنو، التي حيّاها في مواضع أخرى من أشعاره.

وفي فرنسا تعاطف الأسقف فينلون (1651-1715) مع منام جويون Madame Guyon التي جاهرت باعتقادها بالصوفية المسماة «السكينة» أو «التسليم» والتي أنشأها الراهب الصوري الإسباني موليوس Molinos ودعا فيها إلى العبادة والتأمل في الله، والثلاثي فيه، وتجاوز الأحاسيس البشرية المعروفة، إلى الدرجة التي تصبح فيها النفس غير مسؤولة عن أفعال الجسم ومنام جويون تنقلت في حياتها كأبي المناهية، بين مطالب الأحاسيس ورسعات العبادة والتصوف، وفي النهاية انطلقت بإصرار عظيم، وراء الاتحاد الصوري بالله، دون أن تكون دوافعها قائمة على خوف العقاب، أو رجاء الثواب؛ أي أنها أقرب ما تكون إلى الشاعرة الصوفية رابعة العدوية (713-801) التي أجبرت في البداية على احترام الغناء، ومالت إلى الحياة الزهدية، دون أن تعب بأي نوع من الإغرامات أو العراقيل، والمعلوم أن فينلون اشتهر بكتابه «تليماك» Telemachus الذي اعتمد فيه على الأساطير اليونانية، بهدف إعلان المبادئ الأخلاقية الدينية، وإظهار ما تنطوي عليه من حكمة، لولي العهد لويس دوق بورجوني Louis, Duc de Bourgogne الذي أشرف على تعليمه وتربيته، والكتاب يتضمن وصفا للمغامرات التي قام بها البطل، والتي تحفل بالقتال والمعارك والأحداث الدرامية، إلى أن يلتقي والده أوليس، ويعاونه في قهر خصومه الذين حاولوا التقرب من زوجته بينيلوب، وبالرغم من هذا كله فإن اتجاه الإرادة لدى الكاتب ولدى تليماك، يذهب باتجاه «السكينة» أو «التسليم» وهو ما دعاه إلى الدفاع عن منام جويون، وبالطبع فإن هذه الحالة تقابل حالة «الخمول» التي دافع عنها جون

كيتس. ومن ناحية أخرى فإن عودة هذا الشاعر الرومانتيكي إلى الأساطير اليونانية، ترافقت مع استغناؤه عن الأخلاقيات العرفية، وليس مع اتخاذها وسيلة بروتية للدفاع عن تلك الأخلاقيات. ويبقى أن أهم ما في نظام معرفي ما، إنما هو اتجاه الإرادة التي تميزه، فالأفراد الذين ينتمون إليه، نادراً ما يمثلون كل ما فيه، وهو أكثر اتساعاً بما ينطوي عليه من إمكانيات جزئية، مما ينطوي عليه أي ممس يؤمنون به. ولدى الحكم على الأفراد، وما إذا كانوا أخياراً أم أشراراً، فإنه لمن الضروري التعرف إلى طبيعة اتجاه الإرادة في قوتهم، فإن كان ذاهباً باتجاه الحياة الزاهدة، فهم أخيار في النهاية. وهكذا فإن أدباء كأمي نواس وأوسكار وايلد هم أفراد أخيار، بالرغم من أذاتهم الذي ينتمي إلى حيّز الرذيلة، ما دام اتجاه إرادتهم الهادف إلى التخلي عن الدنيويات، قد أوصلهم إلى الحياة الراحدة، وهو ما يعنى أنهم كانوا أخياراً في أثناء ظهورهم كأشرار، وأن رذلتهم أوهى من أن تنال من بنيانهم الأخلاقي الفاضل، وأكثر من هذا فإنها ضرورية لمن يحاول إيراد حقائق ذلك البيان الذي يتصف به.

أما الفيلسوف الألماني فريدريك نيتشة (1844-1900) Friedrich Nietzsche فقد اعتبر أن تعبيرات الاتحاد بالحقيقة الكونية، والثيرفانا، لا تعني شيئاً آخر غير العدم، ووفق هذا الرأي فإن تعبير جون كيتس يبدو الأكثر مباشرة وصدقاً، وتعبيراً عن الحال السيكلوجية القائمة في داخله، وفي مقابل الأنوار الداخلية والغبطة الشاملة، يذكر في قصيدته، إحساسه بأن روحه أشبه ما تكون بالمرج السندسي، الذي تتماوج عليه الظلال، وفي نهاية القصيدة يفخر بامتلاكه لكم وافر من الرؤى، تكفيه ليلاً نهاراً، وهو لا يتجاوز هذه الحدود، أي أنه لا يتحدث عن انطلاق النفس خارج الجسد، وما إلى ذلك من اختبارات روحية تقدّم المسوغات الهامة التي يحتاج إليها مشروع الانطلاق باتجاه الثيرفانا، أو الاتحاد الصوفي بالله. وبالرغم من أن الفيلسوف اليوناني أبيقور (270 - 341 ق.م) Epicurus قد أشاد باللذة، واعتبرها الخير الأسمى، فإن أداءه العام الذي يمتدح اللذة العقلية، وغياب الألم، أكثر من انقطاعه، والأسلوب البسيط في الحياة الذي يعني تراجعاً متصلاً في الإرادة وإملاءاتها، يقربه من الناحية السيكلوجية إلى حد كبير من تلك النماذج التي أمنت بمبدأ متعال على الواقع المحسوس. والمعلوم أن جون كيتس قد سعى إلى تحقيق حالة الخلد

والسكون، قبل أن يسعى باتجاه الخمول التام، وقبل حالتي الخدر والخمول، سعى إلى إراحة الجسم والنفس، عبر اجشاء اللذة اللطيفة المعتدلة، وكان غرامه المرافق مع عواطف جامحة تجاه فاني براون، قد ملأ قلبه بالمعاناة، ودفعه إلى التحرر من انتقاد عواطفه باجتهاد واطراد، والتكر لشائية الألم واللذة Pain and Pleasure عبر الخمول واللاكتراث التام، وهو شأن يذكر بتلك الدعوة التي أطلقها الشاعر الروماني لوكريتيوس (55 - 96 Lucretius الذي سار على خطا الفيلسوف أبيقور، والتي دعا فيها إلى اجتناب عاطفة الحب وعدم التعلق بالمحبوب، والاكتفاء بالشهوة، التي لا تترافق مع الحب كمعاطفة، والنتيجة التي سيكون بالإمكان اكتشافها، تتمثل في وجود طائفة من البشر، تتبنى مناهج متفاوتة في كفياتها، وإن كانت كلها تسعى إلى كف المعاناة، والبقاء في حالة من الحذر والسكون، وثمة ربط بين السعادة وحالة التراخي والخمول؛ أما فريدريك نيتشة فإنه يربط بينها وبين السروع الأرستقراطي الإرادي، وبالفعل فإن الشاعر الإرادي أنا الطيب المشي (965 - 915) يشعر بالسعادة أكثر ما يشعر، لدى إقدامه على الأداء الذي يمثل القيص الجذري لتلك الحالة الساكنة والخاملة، وهو ما يبدو بوصوح كبير في قصيدته التي كتبها في مصر، لدى إصابتها بالحمى، واضطراره للبقاء في الفراش:

ملومكمما يجلى عن الكلام	ووقع فعاله فوق الكلام
ذرائسي والفلاة بلا دليل	ووجهي والمجير بلا لثام
فاني أسترح بذي وهذا	وانعب بالإناخة والمقام
عبون رواجلي إن حررت عيني	وكل بغام رازحة بغامي
فقد أرد أطباء بغيرهاد	سوى عذتي لما برق الغمام

والواقع أن فريدريك نيتشة يوازن بين السعادة لدى العاجزين المقهورين، وتلك التي يمكن رصدها لدى البلاء الأقوياء، وفي كتابه «هكذا تكلم زرادشت» وتحت عنوان «المسافر» يتجهّم على حالة الخمول، ويعتبر أن لا راحة إلا حيث لا توجد الراحة. وفي كل الأحوال يظل اندفاع جون كيتس باتجاه الخمول والمغم، لافتاً إلى

درجة كبيرة، لأنه يقربه من مشروع القداسة، دون أن تكون القداسة من الناحية الأخلاقية، الهدف الذي يرمي إليه، الأمر الذي يعني فيما يعني، تحكم السيكلوجية بالأخلاق، وكونها في الواقع سيكلوجية أخلاقية قبلية، قادرة على إبراز مكوناتها الأخلاقية وإعلاتها، أو على التعبير عن ذاتها تعبيراً سيكلوجياً، صوفياً زاهداً، غافلاً تماماً، عن الأخلاق الصوفية الزاهدة.

من ناحية أخرى، يمتدح جون كيتس طاقة الخيال أكثر من امتداحه أية طاقة بشرية أخرى، كالعقل أو الإرادة، حتى أن امتداحه إيها يتم على حسابهما، فهو يحاول التقليل من شأن العقل، ويتغنى بالكسل، وما يؤدي إليه من استرخاء، وتبنيه للحواس، من المتوقع أن ينقلب إلى تخميد لها، والإشكالية الجوهرية التي واجهته تمثلت في ظاهرة «التعبير» وفي استمرارية الوعي، وفاعلية العقل الدؤوب التي حاول تجاوزها تارة عن طريق التحيل، وتارة أخرى عن طريق الخمول. وبشكل عام حدد هدف الشعر في قصيدته «الشعر واسم» Sleep and Poetry بأنه بلطف الهموم وبهتئ القلق، ويرقي أفكار الإنسان وبالطبع فإن الإطلاق وراء الخبل أو الخمول، يعني في هذه الحالة تحقيق الرقي الفكري الذي أشار إليه. وفي عنائته أخرى حملت عنوان إلى النوم To Sleep يعاود الإصرار على الاسترخاء والخدر، والفرار من الوعي الفضولي، ويبدو كمن يطلب الفناء والزوال من العالم. وإذا كان في بداية حياته الأدبية قد امتدح في قصيدته الطويلة الأولى «إنديميون» المتع الحسية بإصرار كبير ودافع عن الاسترخاء والنوم والشباب الدائم، فإنه في نهايتها، تخلى عن تلك المتع التي ترافق النوم الهادئ؛ أي أنه تخلى عن الإرادة أكثر فأكثر، ومثل هذا النزوع يجعل من جون كيتس، وفق تقديرات القراء، شاعراً إغريقياً الروح، ليس فقط لأنه استوعب الأسطورة اليونانية، المتعلقة بالأمير الراعي إنديميون، وإلهة القمر التي وقعت في حبه؛ بل لأنه اهتم بالحواس والمتع المتأتبة عنها، وهو ما أعلنه صديقه بيرسي شيلي (1792-1822) Percy Shelley في مقولة له عن الشاعر، وبالطبع فإن تعبير «إغريقي الروح» ليس دقيقاً، وهو يدل مدنياً على الميل إلى اجتناء الملذات الدنيوية، بالنظر إلى أن المثال الزهدي كما تمّ فهمه، يحاول عرقلة الحواس، والمتع المتأتبة عنها.

وفي مسيرة حياة الكاتب المسرحي الأيرلندي أوسكار وايلد (1854-1900) Oscar Wilde أشياء مماثلة، وهو الذي مال إلى حياة التراخي والكسل، ويقال إن جون راسكين (1819-1900) John Ruskin أخرجه من كسله المعهود، عندما أشركه في ترميم بعض الطرق، وهذا الأداء الحياتي يؤدي فعلاً إلى إيقاظ الحواس في مرحلة أولى، وإلى تحميدها في مرحلة تالية، ونحن دائماً في حيز الحواس، وعندما يتم استخدام العقل، فإنه يظل ناطقاً باسم الإرادة الملتصقة بالحواس، وبالطبع فإن التنبيه العقلي، والقدرة على إظهار المكونات الذاتية، يرافق التنبيه الحسي، في كل الأحوال، وفي مثل هذه الحال السيكلوجية، كتب أوسكار وايلد أربع مسرحيات خلال فترة وجيزة، وأثناء مروره في إيطاليا، ألقى حفنة من الورود على قبر جون كيتس، تكريماً له، وأشاد بحقيقة كونه شاعر الحواس وكان حبران خليل جبران (1883-1931) الذي أنهى قصيدته «المواكب» بعبارة يقرر فيها أن الناس سطور كتبت بالعاء، قد امتدح هو الآخر، جون كيتس الذي كتب على شهدة قبره «هنا يرقد رجل كتب اسمه بالماء» وذلك في كتابه «دمعة وانسامة» وتحت عنوان «الحروف النارية»، وبالرغم من أنه الكاتب الصوفي الذي قطع أشواطاً روحية بعيدة المدى، في ميدان الشيوصوفية الرومانتيكية، فإنه الكاتب الذي ينتمي إلى حيز الرغبات والحواس، وكمثله فإن الشاعر الإنكليزي الرومانتيكي الآخر بيرسي بيش شيلي أثنى على جون كيتس، بقصيدة هامة أسماها «أدونيس»، وثمة إشارة فيها إلى الفانية، وبطلان الحياة وما فيها، غير أن الكاتب اللبناني الأكثر اعتدالاً ميخائيل نعيمة (1889 - 1988) استغرب ما أورده جبران خليل جبران في نهاية قصيدته «المواكب»، بالرغم من كونه ممن يؤمنون بالروح البشرية وخلودها. والواقع أن اعتقاد هؤلاء الكتاب بأهمية إنجازهم الأدبي، وشكوكهم حياله، وحيال أداتهم الحياتي، يقدم إشارة قوية إلى أن المضامين الإبداعية التي دافعوا عنها، والتي انتموا إلى الحيز الذي تشغله، من الناحية السيكلوجية الأخلاقية، نعانى من أوجه النقص التي أحسوا بها، ولم يمتلكوا القدرة على إدراكها، والنأي بأنفسهم عنها.

وثمة مفارقات تظل قائمة، وحديرة بالتوقف عندها، فالكاتب الصوفي جبران خليل جبران يتعلق بكتاب الفيلسوف الألماني فريدريك نيتشة «هكذا تكلم زرادشت»،



ويعتبره كتاباً قيماً لدى اطلاعه عليه، على ما فيه من نزعة أرسقراطية إرادية، وفي الوقت نفسه يتهمّه على أبي الطيب المعتبي ذي النزعة الحياتية الممانلة، ويضع الشاعر الصوفي ابن الفارض (1181-1234) الذي مال إلى التزهّد، وعاش في وادي المستضعفين، في مكانة أعلى من المكانة التي له، والمأثور عن جون كيتس تلك النغمة المقهورة في أشعاره، والميل إلى العوالم الخيالية المسحورة، التي استبدل بها ابن الفارض بالعوالم الصوفية المتعالية؛ فالمثال الزهدي الذي يفترض إشكالية متعلقة بالحواس، يتعامل معها بأداء معيّن من الناحية الواقعية، وهو ما يعني أن الكائن الأخلاقي الزهدي إما أن يندفع وراء المتع، أو وراء التبتل، وإن عدم وجود صراع داخلي لدى شاعر كعمر أبي ريشة (1990 - 1910) وهو ناظم قصيدة لمعيد كاحوراء التي يحيي فيها المتع الحسية، بجميع أشكالها، وأخرى كقصيدة «خالد بن الوليد»، التي يمجّد فيها السوء والروحانية، وإرادة القتال الجهادية المقدسة، دال على أن التناقض شأن سيكولوجي دامي، وليس شأنًا متعلقًا بالمنظومة المعرفية التي يتم خطأ شطرها إلى منظومتين معرفيتين، أولاهما تدافع عن المتع، وثانيتهما تناهض المتع، وتناصر فكرة تخميد الحواس، وليس إيقافها. والواقع أن التوجه الوجداني لدى الشاعر الإنكليزي، إلى الأساطير اليونانية والأجواء المسحورة الباعثة على النشوة، قد عني أنه نموذج بشري تحرّري في نزعاته المختلفة، ووثني في أدائه العكري الوجودي، فقد حيّا الرغبات والأهواء البشرية، وبدا أنه يشد من أزرها، ويدافع عنها، ومع ذلك فإنه ما من تناقض بين الفكر الأخلاقي الماورائي، وبين تلك الانطلاقة باتجاه المتع الحياتية، وذلك إذا ما تم النظر إلى المنظومة المعرفية، التي يمثلها، نظرة موضوعية من الخارج، بحيث تبدو تلك المنظومة المعرفية مكونة من معرفتين الحسية والروحية. أما النموذج البشري الحسي الروحي، الذي ينتمي بتكوينه السيكولوجي الأخلاقي إلى الفكر الأخلاقي الماورائي، فإن انتقاله من المعرفة الحسية الدنيوية، إلى المعرفة الروحية، سوف يترافق مع إدراكه لنوع من التناقض التام بين نوعي المعرفتين، إلى الحد الذي يجعله يتنكر للمعرفة الحسية، ويتهمها بالظلم، حال اتصاله بالمعرفة الروحية الأرفع والأسمى في المنزل.

وفي ذلك السياق الذي يعترف بالمعرفة الحسية، وظاهرة الإغراء الدنيوي، دون اعتراف منه بظاهرة الخطيئة، التي تستوجب العقاب، كتب جون كيتس قصيدة قليلة القديسة أجنس Eve of St. Agnes التي لا تخلو من إشارة إلى الإغراء الدنيوي، وإلى العلاقة الغرامية التي ربطته بالحناء فاني براون التي لم يتمكن من الزواج بها، نتيجة جملة من الأحوال الطارئة التي اعترضت حياته القصيرة بحساب السنين. وبشكل عام ما من دليل على وجود تناقض ذي بال، بين المادة التي تعرضها الأساطير، وبين الأفكار الأخلاقية الزهدية التي تلتها في الظهور، إذا ما اقتصر التركيز على المضمون العام الذي يعترف بالمعرفتين الحسية والروحية. ومن الرموز الشعرية القديمة التي أبدى اهتمامه بها، ترعرع شخصية الشاعر اليوناني هوميروس (8 ق.م) صاحب ملحمتي «الإلياذة The Iliad» و«الأوديسة The Odyssey» المعروفتين على نطاق واسع في العالم، وإذا كان أدباء ومفكرون من كل العصور، قد أثنوا على هذا الشاعر، فإن بعضهم انتقد المضمون الذي تعنى به في هاتين الملحمتين، واعتبره ممثلاً للشعر الهمجي، كالمفكر الإيطالي جياambatista Vico الذي حاول التوفيق في أبحاثه، بين الطرة الفلسفية وأحداث التاريخ، وتوصل إلى نتيجة مؤداها انتقال المجتمعات البشرية من حقبة دينية إلى عصر بطولي فألى عصر البشر، الذي تعم المساواة فيه فيما بينهم. وبالرغم من أنه اعتقد بأن الإنسان هو خالق الأحداث التاريخية، فإنه اعترف بوجود العناية الإلهية الماثلة في الكون، ومن جملة آرائه اعتقاده بانتماء هوميروس إلى عصر الأبطال وما يحفل به من أخبار القتال والوحشية، وتقليله من شأن هذا الشاعر، واتهامه بالهمجية، فالأبطال الذين يصفهم في ملحمتيه يتصفون بالقسوة والوحشية، والغرور والعناد والفطرس، وما من فضائل لديهم كذلك التي تحدث عنها فلاسفة اليونان الأخلاقيون، وفيكو يرى أن الشعر الأصيل اعتمد على نمو ملكة الخيال، أما التأمل والتعمير الفلسفي فقد طهرا في عصر البشر، الذي شهد تراجع قوة الحيال ونمو العقل، وأهم ما في آرائه اعتقاده بالدورية أو الرجعي في التاريخ؛ أي أن تلك الحقب الثلاث تعاود الظهور بأشكال مختلفة، نتيجة الظروف والأحوال الجديدة القائمة في المجتمعات، وهكذا يمكن اعتبار عودة جون كيتس إلى الأساطير اليونانية، وامتناحه

الخيال ونفوره من العقل، عودة إلى البدائية القديمة، ومع ذلك فإن العقل يظل له حضوره بالرغم من ذلك النفور، على خلاف ما هو متوقع لدى شاعر يسيطر على مقدراته الخيال، ويكون العقل غير ذي أهمية في تكوينه الوجداني أو إبداعه الشعري. واللافت أنه امتدح هوميروس في بعض من قصائده، بالرغم من إصراره على العواطف الإنسانية الرقيقة من مثل الحنو والشفقة، ويبقى أنه ذلك النموذج الذي لم يتفهم بالضبط أبعاد الشعر الذي ألفه هوميروس ذو النزعة الأرستقراطية القتالية، أو أنه ينطوي في قراراته على مثل تلك الطبيعة الأرستقراطية، ويحن إليها باعتبارها تمثل القوة، وفيها تبدو إرادة القوة فاعلة دون أية تقييدات أخلاقية تقليدية أو عرفية. وفي كل الأحوال يبقى هناك نوع من سوء الفهم الذي يتكرر كثيراً؛ فالكاتب اللبناني الرومانتيكي الصوفي حرار حليل حرار يتأثر بالفيلسوف الألماني فريدريك نيتشة، الذي امتدح البيان الأرستقراطي **الإرادي**، وهاجم الرومانتيكية التي أدت إلى تحميد الحوافز البشرية، وعن اعتقاداته الفكرية. وفي هذا السياق امتدح الشاعر الرومانتيكي العربي السوري عمر أبو ريشة، الشاعر **الإرادي** أبا الطيب المتنبّي، في قصيدته «شاعر وشاعر»، بطريقة تنكّرت لميزاته الحقيقية، وأعلنته شاعراً رومانتيكياً، وبالمثل فإن الشاعر الرومانتيكي وليام بليك (1757-1827) William Blake الذي تغنى بالحمل في «أغاني البرامة»، عاد ليتغنى بالنمر في «أغاني الحبرة»، وبقوته وجماله المتناسق، وأبقى على الفكرة القائلة بأن الله الذي أوجد العالم والخليقة، هو من خلقه، بالرغم من أنه يجعل الله حملاً. ودائماً يبدو النموذج الرومانتيكي قادراً للتأثر بالنموذج **الإرادي**، وإضفاء الرومانتيكية عليه بتأثير النظرة الذاتية، التي لا يستطيع تجاوزها إلى نظرة أكثر رحابة وموضوعية، أما العكس فغير صحيح أبداً؛ فأبو الطيب المتنبّي الذي يعترف بالمتع والمظاهر الجميلة، يهتم أكثر بالحلل والقوة، ويسأى عن المتع الحسية، وهكذا فإن المتع الأهم في حياته الوجدانية هي تلك الناجمة عن قيامه بأداء إرادي قتالي. وفريدريك نيتشة يلتقي في مستهل كتابه **هكذا تكلم زرادشت** القديس الحكيم في الغاب، ويبدو من حوارهما القصير سوء التفاهم بينهما، وعدم إمكانية التلاقي، فالقديس يفترض أن الإمكانية التي يمثلها، هي الإمكانية السامية الوحيدة الموجودة في العالم، وأنه ما من إمكانية أخرى تفوقها في الأهمية

والبقينية، أو يمكنها أن تتواجد فيه، بصرف النظر عن مدى أهميتها، ومن ثم فإنه يكون غير قادر على رؤية زرادشت أو توقع وجوده كإمكانية، وزرادشت يراه ويرى نفسه، ويعلم أن القديس غير قادر على رؤيته، فيخافه ويتخبط كل منهما بالضحك، اعتقاداً منه بأن الآخر قد ضلّ سواء السبيل، وربما كان بالإمكان اعتبار القادر على رؤية الإمكانية الأخرى، مالكاً ليس لأفق أكثر اتساعاً، بل ولإمكانية أعظم وأشمل، ومن ثم يصح القول بأن آفاق أبي الطيب المتبني أكثر اتساعاً من الأفق الذي لشعراء آخرين كأبي نواس (762-813) وأبي العتاهية، وآفاق مفكرين فلاسفة كفريدريك نيتشة أكثر اتساعاً هي الأخرى، من التي لشعراء وفلاسفة كوليم بليك وجبران خليل جبران، وبشكل عام انتقل جون كيتس إلى طلب الخمول، لدى إدراكه أن الإبقاء على المتعة الحسية أبدية، على ما أعلنه في قصيدته «إنديميون»، غير واقع في حدود الإمكان، ومما هو مأثور عن غوتاما بوذا أنه طلب من والده الذي دعاه إلى البقاء في قصره، وعدم هجرته إلى البرية، بعة الشروع في تدرّباته التأملية على الحياة التشفية، الهادفة إلى التحرر من الإرادة وإعلائها، إبقاءً في حالة من الشباب الدائم، الذي لا يتغير ولا يشيخ أبداً، وأمام عمر والده عن تحقيق طلبه، أصر على موقفه، وانطلق إلى غايته القصوى، وهذا كله إنما يدل على كل من جون كيتس والفيلسوف الهندي على أن تعلقهما بالحياة الدنيا والشباب، والمتع الدنيوية، أكثر قوة في قرارة نفسيهما، من تعلقهما بحالتي النيرفانا أو الخمول. ■

# القراءة والتأويل في الترجمة

د. صالح ولعة<sup>(١)</sup>

## مقدمة:

الترجمة تقنية معرفية تتناول المخزون الثقافي للنص الذي يسميه أصحاب المدرسة التاريخية في البعد الأدبي ومهم الماركسيون مبعكساً لثقافة المجتمع بتعبده، وعلى هذا الأساس تظهر إشكالية الترجمة في كونها تمثل «representation» نظاماً معرفياً كاملاً داخل نظام الفكر، وأوضح دليل على هذا النصوص الفكرية وتحديداً الدينية والأدبية المدعومة بدائرة القداسة مما يخلق إشكالية أخرى في القراءة كمرحلة أولى للترجمة، وهي التأويل، تمهيدا لتطويع نص جديد تحيله القراءة إلى مدركات قابلة للمقاربة النقدية:

«La traduction interprétative se base sur la lecture critique des textes» (1)

إن منطق الترجمة هو اعتبارها فعل قراءة وتأويل<sup>(2)</sup>، والمترجم في الأصل قارئ تنطبق عليه شروط التلقي.

والقراءة في الترجمة كما تحددها نظريات التلقي تؤمن بأن القارئ يشارك في صناعة النص، فهي عملية نفسية حركية تحول العمل الإبداعي إلى مدركات أولية عبر إعادة الترميز تحليلياً وتركيبياً وربطاً واستدلالاً وصولاً إلى تجليات الفهم، وهذا

نرى أن القراءة من أساسيات عمل المترجم من خلال التأويل الذي يمارس مهمة إضاءة النص في إطار عمل نقدي متكامل.

إن تملك النص يتم عبر أنواع القراءة فهذا ما يفسر اشتراك عدد من المترجمين في ترجمة عمل واحد<sup>(3)</sup> وهو ما يخلق الإبداع في الترجمة. وعليه يكون فعل القراءة في الترجمة تأويلاً ونقلًا لفكر الآخر.

سنحاول في هذه الدراسة مقارنة ممارسة الترجمة وعملياتها التطبيقية، ذلك أن القراءة والتأويل والنقد أساسيات العمل الفكري واللغوي في الترجمة، بغية الوصول إلى الفهم ثم التحويل وأخيراً إبداع النص الجديد. يعتبر (Meschonnic) «ميشونيك» القارئ المؤول للأعمال الأدبية مبدعاً، لأنه يصنع الألوان الجمالية الخاصة بأدبه، لذلك سنحاول الكشف عن جوهر العمل النقدي في الممارسة الترجمية الأدبية ومن خلاله سنحدد المفاهيم والرؤى النظرية والعملية..

### القراءة والتأويل في الترجمة:

إن تأويلية القراءة في الترجمة تنبئ على التحليل؛ إذ تتيح التغلغل في كنه النص بتجاوز اللغة، مما يعطي مرصّة للقارئ المترجم للتصرف وفق عمليات ذهنية تتجلى في التفسير<sup>(1)</sup>، فالقراءة في الترجمة تأويلية أكثر منها تصنيف للعناصر اللغوية، يكون فيها المترجم قارئاً يستهدف قارئاً.

وتتحكم في قراءة النصوص المقترحة للترجمة معايير حددها «دوبو غراندي» وهي: «الشكل، والأسلوب، والموضوع، والجوانب السائدة، والمتخاطبون، والمقام والهدف والأخبار، ووسيلة العرض، وهي عناصر تموض الاتصال المباشر بين المؤلف وقارئ النص في الترجمة<sup>(2)</sup>».

تصنف هذه المعايير ضمن فعل القراءة والتأويل للغتين يمارس فيها القارئ المترجم عملية استرجاع فكر الآخر، فهو تأويل مقصود.

« La traduction est une activité langagière ayant bien évidemment un certain nombre de composant: linguistiques, extralinguistiques, psychologiques... »<sup>(3)</sup>

إن الهدف الذي يقصده المترجم هو توصيل المعنى الإجمالي، أي التركيز على إحالة قارئ النص الهدف على النص الأصلي.

والتأويل الجيد للقارئ المعجمية والصوتية والتركيبية والتداولية هو الذي يسمح بإنجاز الفعل الترجمي، ويحدث هذا عن طريق التفاعل في القراءة؛ إذ إن فهم القارئ المترجم يستحضر المعنى التصوري والإحرائي في آن واحد، وتقوم اللسانيات بتحقيق التفسير اللغوي، بينما تسعى التداولية لتمكينه من التأويل الجيد للنصوص.

إن القارئ في الترجمة متلوق لجماليات النصوص في لغاتها الأصلية، وقادر على تحويلها إلى لغات أخرى إن عول على ذوقه الجمالي باستعمال تقنيات القراءة والتأويل، «وتحاول الترجمة أن تترك في قرائها تأثيراً أقرب ما يكون إلى التأثير الذي يتركه الأصل في قرائه، لأنها تسعى إلى نقل المعنى السياقي بقدر ما تسمح به عملية فك الرموز النحوية» (4) إذ هذا التأثير لا يتحقق إلا بعمل قراءة مبحرة في عالم الفكر. وتأخذ العلاقة بين المترجم والنص أشكالاً عدة، «تقوم على التلاقي والتفاعل والحوار والحدود وصولاً إلى وحدة النص» (5) التي تتحقق بعد عملية قراءة متمرسية يشترك فيها المترجم في بناء النص ففي ترجمة هذا البيت الشعري من العربية إلى الفرنسية حاول قارئ النص الأصلي أن يقارب بذوقه الجمالي المعنى، حتى وإن غير المعادل اللغوي:

«الله إن الشهد بعد فراقهم ما لذ لي، فالصبر كيف يطيب؟»

«Grand dieu, le nectar n'a certes plus de goût pour moi après notre séparation ; comment pourrais-je prendre goût à l'endurance?» (6)

حيث استبدل بالشهد الرقيق والصبر في معناه الثاني وهو العصاة المرة من النبات بالتحمل من باب الإيهام «insinuation» على سبيل تورية المعاني الأولى «dissimulation» تعبيراً عن حالة نفسية متأزمة بفعل فراق الأحبة.

إذ التأويل في الترجمة يصنع مقاربة التقريب والتغريب، وقد ساهم كل من «بيرمان» و«فينوتي» في الهجوم على المقاربة الأولى، ذلك أن الترجمة ابتلاء للثقافة

الهدف في مواجهتها لغرابة النص الأجنبي، «إن الترجمة تجارب قراءة للنصوص الأجنبية» (6)

### التأويل وحرفية الترجمة:

تبرز وظيفة الترجمة كفعل تأويلي في أنها تستند إلى فك الشفرة اللغوية والشفرة المجازية تجنباً للترجمة الحرفية (la traduction littérale).

وكمثال على ذلك نورد هذا التعبير لوالي مدينة سيدني في أحد تصريحاته زمن تنظيمه للألعاب الأولمبية، قال:

«We don't want to leave the olympic venues to become a white elephant.»

والترجمة الدلالية إلى العربية فنحس لا نريد أن تتحول المنشآت الأولمبية إلى متحف؛ أي بعيدة عن الاستعمال العملي.

وتكون الترجمة الحرفية بفك الرمز المعوي فقط فنحس لا نريد أن تتحول المنشآت الأولمبية إلى فيل أبيض.

حيث نقل التعبير بلباس انجليسري لا علاقة له بالمهية العربية، فلا وجود في الواقع لفيل أبيض إلا في المتاحف، وهو ما تنقله الذنعية الانجليزية مجازاً. مما يؤكد أن الترجمة قراءة تأويلية لسياق النص.

يقودنا فعل القراءة والتأويل إلى الاتعاد مرة أخرى عن الترجمة الحرفية في نقل هذا المثل لـ «قولتير» «amour – propre ne meurt jamais» وترجمته إلى العربية: «الاعتزاز بالنفس أبدي».

وفي ترجمة هذا المثل من الانجليزية إلى الفرنسية ثم إلى العربية:

«How to do things whith words»

«quand dire , c'est faire»

«من وعد وفى».



فكل لغة تصنع تصوراً خاصاً للكلمات تستقي من ظلال الثقافة والتجربة الإنسانية.

### شعرية الترجمة بين القراءة والتأويل:

تسهم شعرية الترجمة في وضع مقاربة أخرى للنصوص تتجاوز فيها نظرية الاتصال واللسانيات، ذلك أنها تبنى على تصورين اثنين، مما يسمح بتنظير صحيح أو خاطئ للترجمة.

« quand il y a un texte , il y a un tout traduisable comme tout(...) ni la théorie de la communication ni la linguistique se peuvent en rendre compte, car se sont des conceptualisations dualistes. Seule une poétique de la traduction peut théoriser le succès ou l'échec du traduire » (7)

تتعدم شعرية الترجمة (la poétique de la tradition) إذا أدخل القارئ الموزول بترتيب النسق اللساني بين اللغة المصدر (L.source) والنص الهدف (L.cible)

كما هي الحال في ترجمة بيت للشاعر أبولسار « Apollinaire »

« Sous le pont Mirabeau, La seine coule »

«يجري نهر السين تحت جسر ميرابو»

بدل «تحت جسر ميرابو يجري نهر السين»

إن شعرية النص تخدم التأويل والفهم الصحيح بين لغتين وفي اللغة الواحدة، كما هي الحال في هذا البيت للشاعر المتنبي:

«على قدر أهل العزم تأتي العزائم وتأتي على قدر الكرام المكارم»

حيث يتحول الشعر ثراً (poésie) - prose بفعل التقديم والتأخير (inversion)

في التفسير فيضيع الإيقاع والإيحاء.

و هذا ما نص عليه الجاحظ في قوله: «ولو حولت حكمة العرب لبطل ذلك المعجز الذي هو الوزن». (8)، لكننا قد نلاحظ توافقاً بين أدبين يختلفان في تقييات

مثل ترجمة « André D'Alverny » أندريه دلفرنى لشعر أبي فراس الحمداني إلى الفرنسية:

مصابي جليل والعزاء جميل      وظني بأن الله سوف يديل  
جراح وأسر واشتياق وغربة      أحمل، إنني بعدها لحمول

Mon malheur est grand, et ma patience aussi ; je sais bien que

Dieu un jour changera (cela)

Blessures, captivité, désir, éloignement. Serai - je chargé de tout?

Vraiment avec cela je suis patient.(9)

هنا عن القراءة الأدبية في ترجمة الشعر؛ حيث يبدأ الفهم من تلقي العناصر اللغوية وغير اللغوية، ومعالجة المعنى الذي ينتجه القارئ بألياته المعرفية، وعليه يكون النص مفتوحاً، ويتم إنتاجه كما يقول جبارت، فعمل تعاوني بين الكاتب والقارئ، مما يحيل إلى عدم كسر العلاقة بين النية والقراءة وفق عملية تدليل ينفلها القارئ، في الترجمة.

يصنع فعل تأويل الأعمال الشعرية نقلاً لروح اللغة في تأثيرها على الآخر في مثل هذا التصور (conception) لأول جملة من العمل الرائع «الحب والفانتازيا» للأديبة «آسيا جبارت»:

« Fillette arabe allant pour la première fois à l'école, un matin d'automne, mais dans la main du père. » (10)

بني هذا التصور على العربية العامية (L'arabe dialectal):

«البنية العربية غادية للكوليج كل صباح خريف في يد بوها ..»

والدليل على ذلك عدم استقامة التركيب باللغة الفرنسية، لأنه لا يتضمن الفعل المتصرف، وقد قصدت الكاتبة هذا الثقل لتضمن ترحال روح اللغة العربية برموز فرنسية، وحتى تفهم القارئ الفرنسي طبيعة الإحساس باللغة تأويلاً وفهماً.

تؤكد آسيا جبار على أهمية الحمولة العاطفية للغة الأم التي تسمح بقراءة العمل في ظروف إنتاجه النفسي والمعرفي، حتى إن كانت اللغة المصاحبة، اللغة الكاتبة هي من أغنى اللغات، ولكنها تبقى وسيلة نقل، وعلى القارئ أن يصل إلى روح اللغة بالعودة إلى ظروف تصور العمل، ثم فك شفرته اللغوية؛ تقول:

« Malgré le Bouillonnement de mes rêves d'adolescence plus tard, un noeud, à cause de ce « pilon chéri ».

Resista: la langue Française pouvait tout m'offrir de ses trésors inépuisables, mais pas un , pas le moindre de ces mots d'amour ne me serait réservé..»(11)

«رغم لهيب عواطف المراهقة وحسي الأكيد لـ «مول»، ومن خلال احترامي للفرنسية التي بإمكانها أن تهني غناها اللغوي الذي لا يصب، لكن لا أحد من كلمات الحب يمكنني نهالها من معيها»

لقد أعطت الفرنسية كثيراً للكلمة، ولم تمنحها سلطة التفسير عن المشاعر؛ لذا فهي تحس دوماً الاعتراّب باللغة، ويمكننا تأويل هذه المشاعر إذا وصلنا إلى فهم النسق اللغوي والمعرفي للنص، وذلك باستثمار مناهج القراءة النقدية.

وعموماً فقراءة النصوص تحيلنا إلى مدركات واضحة قابلة للمقاربة النقدية، يقوم بها مترجم تتوفر فيه شروط التلقي. إن القراءة عبر عملية التأويل في الترجمة قراءات انطباعية واستيعابية وتصحيحية، غايتها نقل المعنى من خلال رموز متعيرة تصنع الممارسة الإبداعية.

## المواضع:

- 1 - د/ محمد الديلولي، منهاج المترجم، المركز الثقافي العربي، المغرب ط1 - 2005 ص 33-34.
- 2 - د/ محمد الديلولي، الترجمة والتواصل، المركز الثقافي العربي، المغرب ط 1 - 2000 ص 21.
- 22 - S. Albert - est - il possible de définir les critères d'une bonne traduction ? in, la traduction au coeur de la communication XIII World congress, England 1993 p 676.
- 3 - بيتر نيومارك، اتجاهات في الترجمة، ب محمود إسماعيل صبي، دار المريخ، المملكة العربية السعودية 1986 ص 83.
- 4 - د/ سعيد حسن بحيري، علم لغة النص، لؤحمان مصر، ط1، 1997 ص 184.
- 5 - محمد عناني، نظرية الترجمة الحديثة، لؤحمان مصر، 2003، ص 271.
- 6 - R. Meschonnic ; pour la poétique II Ed Fr lo.sirs 1973 p 340
- 7 - Joseph N Hajjar, traité de traduction , dar el - Machreq - Beyrouth, Liban 1986.p 270.
- 8 - أبو عثمان عمرو بن بحر الجاحظ، الحيوان، ت.ع إسلام هارون. دار الجيل، بيروت، لبنان، ج1، ص 76.
- 9 - Camille, H. la traduction par les textes - Dar el Machrek, Liban, 1979. p 128
- 10 - Assia Djebar, L'amour, La Fantasia, Alger. Enal Paris 1985 p 11.
- 11 - Assia Djebar, L'amour, La Fantasia, Op - cit p 38.

1 - Bouhdiba Leloucha , traduction et langues de spécialités. Al moutargim , Ed  
DAr El Gharb , Oran, Algerie, No10 - P 84.

2 - علي جوني، إشكالية الترجمة وثقافة النص.

HTTP// WWW. Ofoug. Com/ archive 01/ Aqwas 6 - 4 HTM Sidney 2004.

3 - فورطيناطو إسرائيل، الترجمة الأدبية تملك النص، ت مصطفى النحال، مجلة  
المترجم، عدد 4، دار الغرب وهران، الجزائر 2004، ص 223

4 - محمد رضا مبارك، نظرية التلقي والأسلوبية ( مناهج المقابل الدلالي  
و الصوتي)، عالم الفكر، المجلد 53، سبتمبر 2004، ص 73.

5 - قاسم مقلاد، هندسة المعنى في السرد الأسطوري الملحمي، دار السؤال للطباعة والنشر،  
دمشق، ط2، 1984، ص 42.

6 - عبد الله الغنامي، الحظية والكفير ( من النبوية إلى التشرحية) مقنعة نظرية، دراسة  
تطبيقية، دار سعاد الصباح، الكويت ط3، 1993، ص 142.

7 - عبد القاهر الجرجاني، دلائل الإعجاز، تحقيق السيد محمد رشيد رضا، دار المعرفة  
للطباعة والنشر، بيروت 1978، ص 202.

8 - المرجع نفسه، ص 286.

9 - حبيب مولسي، مقارنة الكائن والممكن في القراءة العربية، منشورات اتحاد الكتاب  
العرب، ط1، 2000، ص 279.

10 - محمد عمر الطالب، مناهج الدراسات الأدبية الحديثة، دار اليسر للنشر والتوزيع، الدار  
البيضاء، ط1، 1988، ص 228.

11 - رولان بارت، الكتابة في درجة الصفر، ص 192 - 193.

12 - عبد العزيز حمودة، المرايا المحدثه (من البيوية إلى التفكيك)، سلسلة عالم  
المعرفة، الكويت 1998، ص 55.

13 - المرجع نفسه، ص 56.

14 - سيزا قاسم، القارئ والنص، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة ط1، 2000، ص 133.

15 - قاسم مقلاد، هندسة المعنى في السرد الأسطوري والملحمي، ص 6.

- 16 - ميشال ريفاتير، الأسلوبية العاطفية، ترجمة فاضل تامر، مجلة الثقافة الأجنبية، عدد 1، 1992، ص 193.
- 17 - سيزا قاسم، القارئ والنص، ص 193.
- 18 - روبرت هولب، نظرية التلقي، ترجمة عز الدين إسماعيل، النادي الثقافي الأدبي، جدة ط 1، 1994، ص 75.
- 19 - سعيد توفيق، الخبرة الجمالية، دراسة في فلسفة الجمال الطاهرانية، دار الثقافة للنشر والتوزيع، القاهرة 2001، ص 120. ■



# قصائد من المجموعة الشعرية «عشرون قصيدة حب وأغنية يانسة» بابلو نيرودا

ت: مروان حناد



• نبذة عن حياته، آثاره (1):

عام 1924، أصدر بابلو نيرودا وكان في العشرين من عمره مجموعته الشعرية الثانية عشرون قصيدة حب وأغنية يانسة، بعد مضي عام واحد على صدور مجموعته الأولى «الشفقيات»، وأربعة أعوام على اتخاذه اسمه المستعار هذه الذي عُرف به، بل وطفى نهائياً على اسمه الأصلي «فيقتالي ريس باسالتو»، إصجاباً منه بالشاعر والقاص التشيكي «جان نيرودا» الذي عاش في براغ ما بين عامي 1834 و 1891. كما أن هذه المجموعة جاءت قبل خمسة وثلاثين عاماً من مجموعته الشعرية المعروفة بمئة قصيدة حب التي صدرت عام 1959.

عام 1972 نشر نيرودا آخر مجموعاته الشعرية «جغرافيا باطلة»، قبل عام واحد من وفاته بمرض السرطان بعد أن شهد الانقلاب العسكري الذي أطاح بالحكم الديمقراطي في وطنه تشيلي وكان أحد دعاة.

### أه يا اتساع غابات الصنوبر

أه يا اتساع غابات الصنوبر، وشوشات موجات تتكسر،  
أضواء كسلى، جرس وحيد،  
شفق يسقط في عذبتك، أيتها اللعبة،  
محارة، تغني فيك الأرض!

فيك تُغني الأنهار حيث تمرب روجي  
مثلما ترغبين وحيث تريدن،  
أرهنى طريقتي في قوس أمك  
لأطلق في هذيان سرب سامي.

أرى حولي خصرك الضبابي،  
وصمكتك يحاصر أوقلتي المطعنة،  
وعندك، بين ذراعيك الشفافتين  
ترياح قبلائي وبحشيش اشتياقي الندي.

أه يا صوتك الغامض، الذي يخضبه الحب  
يتردد صداه في المساء، ويتلاشى!  
هكذا في ساعات عميقة فوق الحقول  
رأيت السنابل يطويها فم الريح.

### إنه الصباح الذي تملؤه العاصفة

إنه الصباح الذي تملؤه العاصفة  
في قلب الصيف.

مثل مفاديل الوداع البهض تسافر الغيوم،



وتمضي بها الريح مع أيديها المسافرة.

قلوبٌ للريح لا تنتهي  
تخفق فوق صمتنا العاشق.

تعصف بين الأشجار، شجيرةً وألمبةً،  
مثل لغة ملأى بالحروب وبالغناء.

ريحٌ تخطف الأوراق المتساقطة  
وتحرف السماء المتربصة بالعصافير.

ريحٌ تجرفها بموجةٍ بلا زبد،  
مستسلمةً، والسيلة ناريةً تنفص.

تتمزق أسفار قُبُلها وتغرق  
عند بوابة ريح الصيف.

لكي تسمعيني

لكي تسمعيني  
تربق كلماتي  
مثل آثار طيور النورس  
على رمال الشيطان.

قلادة، جلجل سكران  
لهديل الناعميتين كحبات العنب.

وأرى كلماتي بعيدة  
وأبعد منها كمائلت.  
تتسلق كاللبلاب فوق الامي القديمة.

تتسلق فوق الجدران الرطبة.  
وأنت الملووم في هذه اللعبة الدائمة.

إنها تفر من ملجئي المظلم.  
وأنت تملئين كل شيء، تملئين كل شيء.  
فقللت استوطننت وحذني النبي تحتلبنها،  
واعتادتها، أكثر منك، أحزاني.

الآن أريدها أن تقول ما أحب أن أقول لك  
كي تسمعيني كما أحب أن تسمعيني.

رياح الكابة ما تزال تجرفها.  
أعاصير الأحلام ما تزال تنمال عليها.  
تسمعين أصواتاً أختي في صوتي المظالم  
بكاء أفواخ قديمة، دماء تضرعات قديمة.  
أحبيني، يا رفيقة. لا تتخلني عني. اتبعيني.  
اتبعيني، يا رفيقة، في هذه الموجة من الكابة.

لكن كلماتي سيخضبها حبل.  
أنت التي تحتلين كل شيء، تحتلين كل شيء.  
سأصنع منها جميعاً قلادة لا نهاية لها  
ليديك البيضاون، الناعمين مثل حبّات العنب.

أَتَذَكَّرُكَ مِثْلَمَا كُنْتُ

أَتَذَكَّرُكَ مِثْلَمَا كُنْتُ فِي الْخَرِيفِ الْفَاتِتِ.

قُبْعَةٌ رَمَادِيَّةٌ وَقَلْبٌ سَاكِنٌ.

فِي عَيْنَيْكَ تَتَقَدُّ السَّنَةُ الشَّفِيقِ.

وَتَسْقُطُ الْأُورَاقُ فِي مِيَاهِ رَوْحِكَ.

مُتَشَبِّهَةٌ بِذِرَاعِي مِثْلَ نَبْتٍ مُتَسَلِّقَةٍ،

تَلْمَسُ أَوْرَاقُهَا صَوْتَكَ الْمُتَمَمِّلَ وَالْعَادِي.

لَهَبٌ مِنْ ذَهَابٍ تَحْتَرِقُ فِيهِ نَافْسِي.

سَنَبَلَةٌ بَرِيَّةٌ عَذْبَةٌ زُرْقَاءُ تَعَانِقُ رَوْحِي.

أَحْسُ بِعَيْنَيْكَ تَسَافِرَانِ وَالْخَرِيفَ بَعِيدِ،

قُبْعَةٌ رَمَادِيَّةٌ، صَوْتُ عَصْفُورٍ وَقَلْبٌ مِثْلَ بَيْتِ

تَهَاجَرَ إِلَيْهِ أَشْوَاقِي الْعَمِيقَةِ

وَتَسْقُطُ قَبْلَاتِي الْفَرِحَةُ مِثْلَ جَمْرَاتِ.

سَمَاءٌ تَغْمُرُ مَرْكَبًا. حَقُولٌ تَنْبَسِطُ تَحْتَ الرُّبَى.

ذِكْرَالُو مِنْ نُورٍ، مِنْ دُخَانٍ، مِنْ غَدِيرٍ سَاكِنٍ!

هُنَاكَ، أَبْعَدُ مِنْ عَيْنَيْكَ، تَحْتَرِقُ الْأَمْسِيَّاتِ.

أَوْرَاقُ جَافَةٍ خَرِيفِيَّةٍ تَحْوِمُ فِي رَوْحِكَ.

مُطَرِّفًا فِي الْأَمْسِيَّاتِ

مُطَرِّفًا فِي الْأَمْسِيَّاتِ أَلْقِي بِشِبَاكِِي الْحَزِينَةِ

إِلَى عَيْنَيْكَ الْمُحِيطَتَيْنِ.

هُنَاكَ تُطَبِّقُ وَجَدَتِي وَيَسْتَعْرِ لَهْيِيهَا

وتلوح بذراعيها مثل غريق.

أطلق إشارات حمراً فوق عينيك الغائبتين  
اللذين تفوحان مثل البحر على ضفة منارة.

وتبقين في الظلمة، أيهما الأنثى البعيدة، يا أنثاي،  
ويُطلّ من نظرتك شاطئ الدُعر.

مُطرقاً في الأمسيات ألقى بشباكِي الحزينة  
إلى هذا البحر حيث ترتعش عيناك أمحيطتَان.

عصافير المساء تنقر أولى النجوم  
امتلائتْ مثل روجي عندما أحبك.

يقفز الليل في ظلمته  
ناثراً سناهل زرقاً فوق الحقول.

أيتها النحلة البيضاء

أيتها النحلة البيضاء التي تحومين، سكرى بالعسل،  
داخل روجي، وتدورين متممّة كالغفاف الدخان.

أنا الهائس، الكلمة بلا أصداء،

الذي فقد كل شيء، وكان لديه كل شيء.

أيهما المرساة الأخيرة، يَصبر في أعماقك اشتباقي الأخير،

أنت الوردة الأخيرة في أرضي القاحلة.

أه أيهما الصامتة!

أغمضي عينيك العميقتين. هناك يرزف الليل بجناحيه.  
أه عَرَيَ جسدك الشبيه بتمثالٍ خائف.

لستَ عيناك عميقتان ينسكبُ فيهما الليل.  
ذراعان نُصِرَتان من زهرٍ وحضنٌ من ورد.

ئدياك صَدَقَتان.  
وفراشةٌ من ظلٍّ جاءت لقتامٍ على صدرك.

أه أيتها الصامتة!

هنا الوحدة التي يخلفها غيائلك.  
إنها صطر. رياح البحر فُتِنَتْ طهور النورس التائهة.

حافيةٌ تمشي المياء عبر الدروب الرطبة.  
وشجرةٌ تُطلقُ أوراقها صرخاتٍ أنين.

أيتها النحلة البيضاء، الغائبة، وما تزالين تحومين داخل روعي.  
ونستمرين مع الأيام، رقيقةٌ وصامتة.  
أه أيتها الصامتة!

أجل قلبي

من أجل قلبي بكفي صدرك،  
من أجل حروفك تكفي أجنحتي  
من فمي سيصل حتى السماء  
ما كان غافياً فوق روجك.

فيك أمل كل يوم  
تأتين مثل الندى فوق تويجات الزهر  
تُغرقين الأفق عند غيابتك  
هاربة دوماً كالوجة.

كنتِ تُغنين في الرياح  
مثل شجر الصنوبر ومثل السواقي.  
مثلاً أنت سامية وصامتة.  
وفجأة توقعين الحزن، مثل السفر.

مضيفة مثل درب قديم  
تملوك أصوات حنين وأصداء  
وعصافير كانت بُنّام في روجك،  
ابقظتها، وكم فزع وما جرت.

### مضيت واسمها بصلبان من نار

مضيت واسمها بصلبان من نار  
أطلس جسدي الأبيض.  
كان فمي عنكبوتاً يبحث فيه مختبئاً.  
فيك، خلفك، خائفاً، ظمآن.  
حكايات أروها لك على ضفة الشفق،  
أيتها اللعبة الحزينة والحلوة، كي لا أدعك حزينة.  
طاوّر اللم، شجرة، شيء بعيد وفرج.  
أمام العنب، أمام النضج والتمر.

أنا الذي عشت في مرقأ حيث أحببتك.

الوحدة يخرقها الحلم والصمت.  
محاصرٌ بين البحر والحزن.  
صامتٌ، هاذٍ، بين ريانٍ زورقين ساكنين.

بين الشفتين والصوت، شيءٌ راح يموت.  
شيءٌ له جناحا طير، شيءٌ من كابتٍ ومن نسيان.  
هكذا مثل شباكٍ يتسرب منها الماء.  
يا لعبتي، لم يبقَ غير قطراتٍ ترتعش.  
لكن شيئاً يُغني بين هذه الكلمات العارية.  
شيءٌ يُغني، شيءٌ يصعد حتى فمي الشرء.  
أيتها القدرة على استقبالك بجميع كلمات الفرح.  
أعني، احترق، أمرب، مثل بُرجٍ أجراسٍ بين يدي مجنون.  
يا حنانِي الحزين، ماذا تفعلين بجأف؟  
عندما بلغت ذروة الجراءة والبرودة  
انغلق قلبي مثل زهرة مسائية.

### متفكراً، اصطاد ظلالاً

متفكراً، اصطاد ظلالاً في وحدتي العميقة.  
انتِ أيضاً بعيدة، أه، أكثر بعداً من أي إنسان آخر.  
متفكراً، أطلق عصافير، أمحو صوراً،  
أدفن مصابيح.  
بُرجٍ أجراسٍ من ضباب، ما أبعد، هناك، فوق!  
أخفق النحيب، إطحنُ آمالاً قاتمة،  
طحان صامت،  
يدهمك الليل، وأنت بعيدة عن المدينة.

حضورك لا يعنيني، غريب عني  
أفكر، أسير طويلاً، حياتي قبلك.  
حياتي قبل لا أحد، حياتي المُرّة.  
الصرخة أمام البحر، بين الصخور،  
أركضُ حرّاً، مجنوناً، وسط رذاذ البحر.  
الغضب الحزين، الصرخة، عزلة البحر.  
جَموحٌ، عذيفٌ، أطول السماء.

انت، يا امرأة، ماذا كنت هناك، أيُّ خطّ، أيُّ أثرٍ  
من هذه المروحة المائلة؟ كنت بعيدةً مثل الآن.  
حريقٌ في الغابة! يشتعل في صلبان نيك  
يشتعل، يلتهم، يتقد في شَجَرٍ من نور  
ينقص، يهوار، حريقٌ حريق.  
وروحى ترقص جريحاً من شَرِّ النار  
مَن الذي ينادي؟ أيُّ صمتٍ بضجّ بالأصدا؟  
ساعةُ الحنين، ساعةُ الفرح، ساعةُ الوحدة،  
ساعتني أنا بينهما جميعاً!  
بوقٌ تنفخ فيه الريح وهي تُعني.  
شغفٌ جارفٌ بالبكاء منعقدٌ إلى جسدي.  
زعرعةٌ لكلّ الجذور،  
اجتياحٌ من كلّ الأمواج!  
كانت روحي تدور، بلا نهاية، فَرِحَة، حزينة.  
مُتفكراً، أدفن مصابيح في الوحدة العميقة!  
مَن أنت، مَن تكونين؟ ■



## قصيدة الحب المجنون

للشاعر الكويتي خوسيه أنخل بويسا

ت. سلام عيد

-1-

لا، لا شيء يصل متأخراً، لأنّ للأشياء كلّها  
وقتها الصحيح، مثل القمح والورود،  
بيد أنّه، خلافاً للسنبلة والزهرة،  
كلّ وقت هو وقت وصول الحبّ.  
لا، الحبّ لا يصل متأخراً. فقلبك وقلبي  
يعرفان خفية أنّ ما من حبّ متأخّر  
فالحبّ، في آنّ ساعة يقرع فيها باباً  
بقرعه من الداخل، فقد كان مفتوحاً.  
وثمة حبّ شجاع وثمة حبّ جبان،  
لكنّ أنّاً منهما، بأيّ الأحوال، لا يصل متأخراً.

-2-

الحبّ، الطفل المجنون للابتسامة المجنونة،  
يأتي بخطا وثيدة مثلما يأتي سريعاً،  
لكنّ لا أحد يسلم، لا أحد، إذا ما رمى  
الطفل المجنون سممه، مصادفة، ليتسلّى.

هكذا، يحدث أن يتسلّى طفل شقي،  
ويصاب رجل، رجل حزين، بجراح قاتلة.  
وأيضاً، حين يلهب السهم جرحه،  
لأنه يحمل سمّ وهمٍ ممنوع.  
ويتحرق الرجل في لهيب عشقه، ويتحرق، ويتحرق  
ولا حتّى عندها، يصل الحبّ متأخراً.

لا، لن أقول أبداً في آتة ليلة صيف  
مَرَّنتني حمّى يدك في يدي.  
لن أقول ما أقوله لك وحدك عن أن ما حلمت به معك  
في تلك الليلة قد ألمب دمي.  
لا، لن أقول تلك الأشياء، وأيضاً لن أحكي  
عن لذة تأمل نهديك الأثمة  
ولن أحكي أيضاً عما رأته في نظرتك،  
عما كان كمفتاح باب موصد.  
لن أقول المزيد. لم يكن وقت السنبلة والزهرة،  
ولا حتّى عندها، وصل الحبّ متأخراً.

### شبيهة الريح

شعرت بك، مثل الريح، حين كنت تصرّين،  
كالريح تجعل ما إذا كانت تصل أم ترحل...  
كنت مثل نبح أنبثق قريباً مني.  
وأنا، طبيعياً، عطشت وشربت.

وصلت كما الريح، غريقة المصادفة،  
بعينيك، المرحتين اللتين تُحزنان البحر

وكي يستطيع المساء أن يُمسي،  
رحلت كما الريح، التي لا تعرف كيف تعود.

### قصيدة الحب السيء

كم هو مؤسف يا صبيّة  
الّا أستطيع أن أحبك!  
فأنا شجرة بايسة لا تنتظر سوى الناس،  
وأنّ جدولٌ مرخٍ يحلم بالبحر.  
رمتُ شباكِي في النهر....  
فتقطّعت شباكِي..  
فلا تجمعي كاسك المتربة مع كاسِي الفارعة،  
لأنّني إن شربت من كاسك فسوف أرداد عطشاً.  
بالقبلة نقبل،  
وبالحبّ نحبّ..  
ذاك هو حبّك الآن، لكن ليس الحبّ هكذا،  
فالثمرة لا تولد إلّا بموت الزهرة.  
الحبّ بسيط جداً،  
من غير أن نعرف لماذا..  
لكن هكذا، مثلما تفقد العملة بريقها،  
تفقد الروح، شيئاً فشيئاً، إيمانها.  
كم هو مؤسف يا صبيّة  
الّا أستطيع أن أحبك!  
ثمّة أشربة تتمرّق مع أوّل مبة ربح  
وكم هي كثيرة الأشربة الممزقة في عرض البحر!  
لكن، وإن كانت لكلّ

جرح ندية،  
فلا يممّ الورقة الجافة في غصن مزهر،  
إن كان ألم تلك الورقة لا يصل إلى الجذر.  
الحياة، نأراً كانت أم ثلجاً،  
هي طاحون  
تطحن أجنحتها الهواء الذي يحركها،  
ساحقة ذكرى ما مضى...  
إنّ ما هو لي كان لي  
والآن أمضي على غير هدى...  
وإن كانت الوردة أجمل إذ يبئلها الندى،  
فلنّ لضرب المطر أن ينزع أوراقها...  
كان لي حبّ جباله  
كان لي وأضعته..  
لقد تأخر الوقت كثيراً على حبك المبكر،  
لأنّ ما يشرق فيك يمسي فيّ.  
تنفخ الريح الشراع، لكنّها تنسلّ خيوطه،  
وتصير مياه الأنهار مرّة في البحر...  
كم هو مؤسف يا صبيّة  
الّا أستطيع أن أحبك!

#### أغنية البحث

ما أزال أبحث عنك يا امرأة أبحث عنها بلا جدوى،  
يا امرأة اعترضتْ طريقي مرّات كثيرة،  
من غير أن أبلغك أبداً حين مددت يدي  
ومن غير أن تسمعيني حين قلت، «أحبك...»،  
ومع ذلك، أنتظر، ويمضي الوقت ويمضي.

وبأتي الخريف، وانتظر أيضاً،  
مما كان نارا متأججة لم يبق سوى جمرة فقط،  
لكنني ما زلت أحلم بأنه لابد من أن ألقاك يوماً.

وربما، في ظلّ أمني الأعمى،  
إن انتهيت بأن ألقاك ذات يوم، فسأشعر أنني جبان،  
إذ أدرك، فجأة، أن ما لا يصل أبداً  
يحزننا أقل مما يحزننا ما يصل متأخراً.  
وسأشعر في عمق يدي الخاويتين،  
أبعد من ضباب عيني الجلفتين،  
بجزع الساعات إذ تتحول إلى أيام  
وملح الأيام إذ تتحول إلى سنين...  
وربما يكون جبينك الحالم ذاوياً  
ولا حرارة للهب، ولا برق للجم...  
وإذ لا أقول، هذه هي!.. كما كنت لأقولها الآن..،  
ساواصل طريقتي، متمتماً، وكانت هي.....

#### أغنية الانتظار

انتظر ابتسامتك وانتظر عبيرك  
رغم كل شيء، رغم الزمن والمسافة  
لا أعلم من أين، ولا إلى أين، ولا متى  
سوف تعودين... فقط أعلم أنني ساكون في انتظارك.

في عمق الغابة وفي قاع البحيرة،  
في لحظة الفرح وفي لحظة الشوم،  
في الاحتفال الوثني وفي الطقس المقدس،  
في الصمت الصافي وفي الصرخة الغظة.  
هناك حيث يكون صوت الشلال أقوى،

هناك حيث كل شيء وهناك حيث لا شيء،  
في ريشة الجناح وفي شمس المغرب،  
سأنتظر وقع خطوك الرثان.

أعلم أن الناس يسخرون مني  
حين يدرون كيف أنتظر بكىاس.  
حين تنطفئ كل النجوم في السماء،  
حين تشل كل الطيور عن الطيران،  
وقد اتعبها أنتظارك، في ذلك اليوم  
البعيد ساكون ما أزال في انتظارك.

لا يهمن وإن قالوا جميعاً إنني أهذي،  
فأنا أنتظر بك في موجات النهر المويسقية،  
في الغيمة التي تصل ببيضاء من مسيرتها،  
في الطريق الضيق وفي الطريق القويم  
طفلاً، شاباً أم شيخاً، باسماً أم باكياً،  
في الفجر أو عند المساء، ساكون في انتظارك  
وإن اقتنعت بأن ذلك اليوم القلق  
لن يأتي، فسوف أنتظر بك أيضاً.

#### أغنية المطر

لعلها تمطر على شباكك أيضاً،  
لعلها تمطر بصمت، هكذا.  
وفيما يُمسي الصبح باكراً،  
أعلم أنك ستفكرين بي، وإن كنت لا تريد ذلك.

وسيجفل قلبك الهائن،

شاعراً باستيقاظ حنانه الذي كان بالأمس.  
وإن كنتِ تخططين، فسوف ينعقد الخيط عقدة،  
وسوف تمطر في عينيك، بعد أن يتوقف المطر.

#### أغنية الحب البعيد

لم تكن الأجمل، بهنهن جميعاً،  
لكنها منحتني الحبَ الأعْمَق والأطول.  
أخريات أحببني أكثر، لكنني  
لم أحب واحدة كما أحببتها هي.

ربّما لأنني أحببتها من بعيد  
مثل نجمة من شبّاكِي...  
والنجمة التي تلمع من بعيد أكثر  
تبدو لنا وكأنّ لها انعكاسات أكثر.

كان حبّها مثل شيءٍ قديم  
كشاطئ يزداد وحدة،  
يحتفظ من الموجه فقط  
برطوبة ملح على الرمال.

كانت بين ذراعيّ من غير أن تكون لي  
كما الماء في إبريق ظمآن،  
مثل عطر راح في الهواء  
وفي الهواء يعود أيضاً.

دخلني ظمؤها الذي لم يرتو  
مثل محراث على السهل،  
يفتح في شقّه الزائل

أمل الحصاد السعيد.

كانت القريب في القصي  
لكنهما كانت تملأ كل الفراغ،  
كما الريح في أشعة السفينة  
كما الضوء في المرأة المكسورة.  
لذلك مازلت أفكر في تلك المرأة،  
تلك التي منحتني الحب الأعمق والأطول...  
لم تكن أبداً لي، لم تكن الأجمل.  
أخريات أحببني أكثر... لكنني،  
لم أحب واحدة كما أحبتما هي.

الحب المتأخر

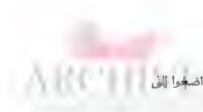
متأخراً، في الحديقة الممتلئة،  
متأخراً دخلت فراشة،  
محوّلة إلى فجر عجايبني  
غسقى الصيف المحيط  
وعطشى إلى العسل والطلّ،  
متأخراً، وقفت على شجرة الورد،  
وأکیداً سقطت أوراق آخر وردة  
مع أول رشقة برد.  
وأنا، الذي أحدث الخطو نحو الغروب،  
أحسنّ وهماً يصل على نحو مذهش  
مثل تلك الفراشة،  
لكن في خريف كاهتي،  
يا فراشة الحب، في آخر النهار،  
كم تصلين متأخرة إلى قلبي... ■



## سقوط قلعة طاموك

هوانيس تومانيان

ت. نزار خليلي



هبي أيها السادة، أضجوا إلى  
الشاعر المتجول،

أيها السيدات الجميلات، أيها الشبان الأعزّاء،  
انتبهوا جيداً إلى قولي،

كلنا ضيوف في هذه الحياة  
منذ يوم مولدنا المشرّوم،  
نأتي إليها بالدور ونمضي  
من هذه الدنيا الزائلة.

نمر بها بحب وحبور،  
بجمال ومال وجاء،  
بعدها الموت علينا حتى ونحن للموت،  
أما عمل الإنسان فلا يموت.

اعلموا جيداً أن العمل لا يموت،  
وهو ينتقل من جبل إلى جبل،  
فطوبى لذلك الذي يعمله  
يحيا خالداً إلى الأبد.

كذلك يبقى الشر خالداً إلى الأبد،  
اللعنة على العمل الشرير،  
إن كان فاعله ابناً أو أماً أو أماً.  
أو زوجة مرغوبة محبوبة.

أنا أتكلم عن الكلم الطيب،  
الذي يشرح قلوبنا،  
من منا لا يحب، وإن كان عدواً،  
العمل الصالح والإنسانية الطيبة.

هبي، حبيبتى، اصغوا إليّ  
لأقص عليكم الآن قصة،  
وانظروا إلى أين يذهب كلامي،  
إلى الصياد الشجاع كالوردة.

جمع الشاة نذير جيشاً،  
جمع جيشاً لا يحصى  
وحاصر قلعة طاموك،  
مثلما يحاصر الظلام الليل.

هبي طاطول الشجاع، - صاح الشاه، -  
كنت أظنك لا تموت،  
تعال، لقد أتيت لك بموتك،  
ماذا تقبح مرياحاً في قلعتك؟

لا تغترأ بها النذير المغرور،  
أجابه ذلك العملاق  
من تمر كثير من الغيوم فوق رأسه،  
ويبقى صامداً لا يتزعزع كالجبل الراسي.

قال هذا، ونادى على شجاعته،  
وحزم الحسام على وشطه،  
وطار وامتلطى جواده المطهم،  
ونزل إلى ساحة الوغى.

ودارت الحرب بلا توقف  
أربعين يوماً وأربعين ليلة،  
وسقط أبطال، أبطال لا يعدون،  
بارتفاع أعلى القلعة.

هم، جاؤوا أحياء إلى سيف  
طاطول الجبار،  
فتحطم جيشهم ومجانيقه،  
ويقيت قلعة طاطول صامدة شامخة.

مستمعاً بنشوة النصر  
عاد إلى حصنه،  
حيث تنتظره امرأته،  
امرأته الصبية سوداء العينين.

2

امرأة من ذلك النوع،  
هي بشرعي  
وإن كان لها حبيب،  
تستطيع أن تجابه الأباطرة،  
بلا سلاح،  
بلا جيش.

هي موقد للحب،  
نار ولهب،  
ولها عينان إن ابتسمتا،  
تعطيا المرء،  
حرارة مثل النهار  
ونوراً مثل الليل،

لها شفتان،  
مثل وريقات الورد،  
إذا تمكنت لك النصر  
لا يغلبك شاة،

ولا يصيبك مكروه أو موت،  
ولا يقهرك سلاح أو جيش.

### 3.

وفي ساحة الحرب جاقوا مرة  
على ذكر جمال الحساء ومدحه  
وقالوا عن مظهرها وقوامها،  
إنها لا تتوصل إليها حوريات إردان.  
عينها بحر وهي في ثياب جافخت  
بضيق المرء في النظر إليها،  
جبينها أكثر بياضاً من الثلج  
الذي يغطي قمة أبولي العاتية  
إنها نفس الحاكم طاطول وروحه،  
ذلك العملاق مغرم بحبها،  
بسمتها هي التي تمنح البطل قوة،  
فينزل إلى الابدان مثل أسد.  
فإذا سيطرت على قلبها أنها الشاه العظيم،  
يسقط طاطول أيضاً بلا حول تحت قدميك.  
فتسيطر بكل سهولة على قلعة طاموك.  
وهو مالم تتوصل إليه كل هذا الوقت.

### 4.

بهذا الموضوع قال قديماً  
بلبل فارس، فردوسي الخالد،

ما الذي يغلب الشجاع في الحياة  
غير  
المرأة والخمر.

ومن الذي يعفر بالتراب،  
جبهته الساطعة كالشمس،  
ويذل خيلاءه ووقفته الراسخة  
غير المرأة والخمر.

تراه يرقص وهو يذهب إلى الحرب،  
وتراه يقفز قفزاً فوق الأرض حين يمشي،  
لكن من يستطيع أن يجعله يكيو  
غير  
المرأة والخمر.

لو اجتمعت الدنيا فوق رأسه  
لمشى إليهم وجماً لوجه وما دفع خراجاً للإيران،  
ولا توصل رستم إلى التغلب عليه،  
إلا عن طريق  
المرأة والخمر.

5.

وأرسل الشاه مغنيه الساحر،  
قائلاً له، اذهب إلى سيدة قلعة طاموك،

وأشرح لها مقدار حبي،  
وأحك لها عن جامي وكثني الغريز،  
وأملها بعروشي الذهبي،  
وعدها بكل، كل شيء،  
ومقدار ما يقدر أن يعد به الشاه،  
حاكم العالم، المرأة التي يحبها.

حيث لم يدخل الشاه بالحرب العوان،  
دخل المغني مع قيثارته،  
دخل يوماً في زي شريد عجوز،  
مغن فقير، إلى قلعة طاموك.

6.

بتصايحون فتتزلزل سهوب طاموك،  
وظا طول صامد في وجه الشاه،  
يضرب الجيوشان المتعاديان ويتضاربان،  
ويسيل الدم مثل نهر كورا.

يضرب الجيوشان المتعاديان ويتضاربان،  
ويسيل الدم مثل نهر كورا،  
ويغني المغني عن حب شاهه،  
ويحكي عن كنوزة وسعة ملكه...

تسمع سيدة طاموك الغرة،

وتضطرب أفكارها سرأ،  
وفي أعماقها إثم الخيانة  
والطمع في الجاه وإملاك.

هل تسمعين سيدتي الجميلة،  
أيتها الحسنة الفريدة،  
انظري إلى الشاه وجيشه،  
حاكم العالم بأسره.

إنه مثلنا رجل ضعيف،  
أسير دائم للحسناوات،  
التاج يلقي بهيبك،  
يجعلك ملكة رائعة...

تسمع سيدة طاموك الغرة،  
من جديد ومن جديد في الليل والنهار...  
وصارت صامئة شاردة الذهن،  
وهرب النوم من عينيها...

7-

عاد الحاكم طاطول من القتال،  
عاد منتصراً مع جيشه،  
فمسح سيفه المهند ووضع في غمده،  
وامتزت قلعة طاموك من صيحات الفرح.



فأقامت سيدة طاموك مأدبة،  
صار معها الليل المظلم نهاراً،  
وراح الذبيذ يتدفق كالسيل،  
ويفرح حاكم جافاخت.

وتتنقل السيدة الحسنة،  
تمر وتشرف على الموائد،  
وتعزمهم وتطلب إليهم مزيداً من الفرح،  
وأفراغ الأقداح المترعة كلها.

- هنا املؤوا يا ضيوفي الشجعان  
أفداحكم مترعة،  
لنشرّب كي يجعل الله  
سيف بطلي طاطول صارماً.  
- يا رب يا الله اجعل  
سيف الحاكم البطل صارماً،  
وأن يكون ظله دائماً  
فوق رؤوسنا لا يزول.

وتصخب قلعة طاموك،  
مع ضجة الإبتهاج،  
وترن الأشعار والأنخاب،  
مع صرخات النصر العالية.

هل ينقض نسر من الغيمة القاضية؟

إنه نسر الجبل برقة ذات معنى؟  
هذا طاطول قلعة طاموك ينزل،  
فيملاً نفس العدو بالخوف..

أهذه غيمة سوداء ترعد فوق سهل طاموك؟  
أهذه صاعقة تدوي بهذا الشكل المخيف؟  
هذا طاطول يقاتل في وادي طاموك  
هذا حسامه يلمح بهذا الشكل المخيف.

ألمى لنسر الجبل أن يلحق بالبطل،

أي شاة يصمد أمامهم

ولا يتوقف مع الغناء الحماسي  
سهلان نهبذ كاخيتي بجنون،  
بشريون نخب حياة السيدة الغالية،  
التي نبتت زهرة وسط هذه الصخور.

بشريون نخب مجد المحاربين الشجعان  
الذين لم يهزلوا بحياتهم في ميدان القتال،  
وذكرى المستشهدين المقدسة،  
الذين ينظرون إليهم الآن من السماء.

وتتقل السيدة الزهرة،  
تمر وتشرف على الموائد كلها،

تعزهم وتطلب إليهم مزيداً من الفرح،  
وإن يفرغوا أقداحهم الطرعة كلما.  
أوف سيدتي، يشهد الله،  
ما عدنا نستطيع أن نشرب،  
لم تبق فينا قوة ولم يبق مكان،  
لقد شربنا كثيراً وتعبننا.

وتخلد قلعة طاموك إلى الراحة،  
تهدا وتنطفئ الأنوار،  
ويسكر الحاكم وعسكره ويتعبون،  
وينامون في الظلام

8.

تحت القباب الصامئة المظلمة،  
وفوق الجموع المتعبة النائمة  
يحوم، ويحوم نذير الشؤم  
في أحلام رهيبة بأعداد هائلة

يدى الحاكم طاطول خلماً،  
كانَ الثنين الأفعوان قد جاء،  
جاء والتف حول قلعته وحاصرها،  
وقد أسند رأسه بذيله.

ويصعد الوحش الرهيب،

ويرفع رأسه إلى أعلى،  
ويرتفع حتى أعلى القلعة،  
ويرتفع حتى قصر طاطول ومنازله.

ويرى الحاكم طاطول وكأنه نائم،  
ورأس زوجته الحبيبة على صدره،  
وكانه يقول، قومي انمضي يا ملاكي،  
دعيني أقتل أنا هذا الوحش.  
كان الحاكم طاطول يقول هذا،  
وبالمول ما رأى فجأة،  
بدلاً من رأس زوجته الحبيبة،  
رأى رأس التنين الرهيب يجثم على صدره.

9.

هبي، احترسوا، لا تناموا،  
يا عسكر طاطول الشجعان،  
انظروا من الذي يتعذب في الظلام،  
وقد جفا النوم عندهم

لا يكونن ذلك المغمول،  
ذلك العدو الممزوم،  
قد دس دسيسة في الظلام،  
في منتصف الليل في هذا الوقت.

هيا قوموا، انهضوا، هناك طول الليل،  
من نروح ويجي..  
هيا استيقظوا أيها الأسود الشجعان،  
يا حماة طاطول.

قوموا، انهضوا، لقد أسكرت  
سيدتكم الخائنة،  
ضيوفا الملتصقين،  
وفتحت الأبواب والمتاريس،

خيانة... خيانة... يا منادين... يا حراس...  
احملوا السلاح بسرعة... امتطوا الجياد، الجياد...

المتاريس الحديدية  
تصر وتخلع...

## 10.

فتح النهار عينه الصافية،  
على الدنيا، وعلى جافاك،  
وعلى القلعة المدمرة كغيمة سوداء،  
هاهو الدخان، لقد اجتاحتها العدو.

لقد سكر بنشوة النصر وخمرة  
ونامت القلعة والعسكر، والسيد،  
وظلوا نائمين إلى الأبد،  
غير عارفين بالخيانة، غير شاعرين بالآلم.

الشاه جالس، أمامه  
مائدة كيف أمس،  
وينظر الشاه إلى العرش الضائع،  
ويفكر في حكمة الدنيا.

لا يوجد شيء ثابت في الدنيا،  
ولا تصدق شيئاً أبداً،  
لا الحظ، ولا المجد ولا النصر العظيم،  
ولا تأمن للكأس الذي تقدمه لك روحك الحبيبة.

ويسأل وهو ممتلئ بالمرارة  
سيدة ظاموك الشاحبة  
- أجيبيني أيتها الخائنة سوداء العينين،  
الم يكن طاطول شجاعاً وجميلاً؟ ...

- كان شجاعاً وجميلاً أكثر منك  
كان رجلاً سامياً لطيفاً،  
ما كان يكتسح حصناً بخيانة امرأة،  
لم يكن في حياته مخادعاً أبداً.

بهذا أجابت المرأة،  
فزجر الشاه حانقاً،  
وصاح صوتاً كالوحش با حراس،  
ودخل الحراس على الفور إلى القاعة.

11.

دخل الحراس ملطّخين بالدم  
الأحمر من أقدامهم إلى رأسهم،  
وأخرجوا سيدة طاموك  
من قصرها.

أخذوها إلى الصخرة المظلة على الوادي،  
والتي مازالت قائمة حتى اليوم،  
ومن فوق تلك الصخرة الرهيبة،  
القوا بها إلى الوادي العميق.

فجاء الذئب والثعلب من البراري،  
وازدرجا قلبها الطماع،  
ونزل الصقر والغراب من بين الغيوم،  
واقترعا عينيها السوداوين.

وراحت تلك الحسنة من الدنيا،  
غير منظورة، غير مأسوف عليها،  
مثل زهرة الريح الفاتت،  
التي لم تعد تتفتح من جديد.  
وراح ذلك الملك الظالم،  
مع مجدة ومع جيشه،  
وراح طاطول ذلك المنتصر  
ومعه عسكرة بالتوالي.

الوحيد الذي لم يمت من بينهم

هو هذه الرواية التي وصلت إلينا،  
والتي ستستمر من بعدنا،  
وتروى دائماً كما هي.

## 12.

هبي، أيها السادة أصغوا إلى  
الشاعر المتجول،  
أيها السيدات الجميلات أيها الشبان الأغوار،  
انتبهوا جيداً إلى قلبي.

كلنا هكذا ضيوف في هذه الحياة،  
منذ يوم مولدنا أمشوروم،  
نأتي ونمضي بالدور،  
من هذه الدنيا الزائلة.

كلنا نمضي ولا يبقى  
إلا العمل صالحاً أو سيئاً،  
أه، طويلاً، لمن يأتي إنساناً،  
ويمضي إنساناً صالحاً. ■



# حب

تأليف: يوري ريشنيو

ت: د. د. عمر التنجي

المؤلف في سطور:

تقع تشوكوتكا في أقصى الشمال الشرقي من الدائرة القطبية الشمالية في روسيا الاتحادية. يوري ريشنيو هو كاتب تشوكشي، ولد سنة 1930 في قرية ويلين على شاطئ بحر تشوكوتسك وكان والده صياد فئمة تخرج ريشنيو من جامعة سان بطرس بورغ، وله مؤلفات عديدة في الرواية والقصة والمقالة والمقالة النقدية والشعر والترجمة وكتب الأطفال وهو مستشار لليونسكو. من أهم مؤلفاته: وقت ذوبان الثلوج، نهاية الجمد السرملي، آيفانفو، هجوع في بداية الضباب، صبح على العتبة.

• •

وجد آييه في كتلة جليدية صندوقاً بلاستيكيّاً أحمر اللون، طبعت عليه كلمة «Sapporo». كسر الجليد بسكينه بحذر شديد واستخرج الصندوق. كان الصندوق خفيفاً جداً، ومقسماً من الداخل إلى خلایا، لذلك لم يتهشم داخل الجليد. امتد لسان الأرض المغطى بالحصى بعيداً في البحر، لكنه مخفي هذه الأيام تحت طبقة من الثلج. سار آييه عبر اللسان حاملاً على كتفه صندوقاً أحمر فاتح اللون وهو يفكر حول الغرض منه.

كان الكوخ الجليدي الوحيد القائم بجانب شاطئ المحيط مرئياً بوضوح من آخر الرأس. وكل ما يذكره آييه أن هذا الكوخ كان دائماً هنا، منذ أن وعى. لكن مر وقتٌ

لم يكن الكوخ فيه وحيداً، فقد أقيم هنا مخيم كبير جداً، اشتغل سكانه بمهنة صيد البحر وبترية الأياكل في آن واحد.

فيما بعد غادر الناس، انتقلوا للسكن في موقع جديد، حيث بنوا بيوتاً خشبية كبيرة، ومدرسة، ومخزناً كبيراً، ومدوا خطوط الكهرباء. وآييه كذلك عاش هناك حتى وقت قريبه حتى درس أولاده، وأصبحوا أقوياء للعمل في المزرعة التعاونية.

قبل ثلاثة أعوام نرح آييه إلى الكوخ القديم. كثيرون حاولوا إقناعه بعدم فعل هذا، ومن ضمنهم أولاده: كيف يمكن العيش بعيداً عن البشر، عن المحزن الكبير والسينما والبريد والتلفاز؟ كيف يمكن العيش بدون التواصل مع الأصدقاء والأقارب، وبدون أحاديث الذكريات الطويلة مع الأتراب؟ والحمة الأخيرة: ماذا لو حدث مكروه، أو مرض أحدهم، كيف يمكن معرفة هذا وكيف يمكن تقديم المساعدة؟

ضحك آييه في سره ساخراً كل هذا بالطبع رائع، ولأجل هذا، ربما، كان يعمل بلا انقطاع. تحمل للتهكم والسخرية حينما قام في أعوام الشباب القديمة بالدعاية للمزرعة التعاونية، وجلس في الأمسيات على المقعد ليتعلم القراءة والكتابة... لكن يحين للإنسان ذلك الوقت الذي يتوجب فيه أن يفكر بنفسه وبطريقة حياته، حينما تشده ذكريات الماضي بقوة عجيبة إلى ذلك المكان، حيث ولد، حينما يشعر المرء برغبة في أن يكمل حياته وحيداً...

بالنسبة إلى المخزن توجد طائفة عمودية تمر من حين لآخر قريباً من الكوخ. وفي الصيف تدير سفينة شراعية تتفقد المناثر. وأخيراً، توجد لدى آييه مجموعة جيدة من كلاب الرحافات... وفي الحقيقة، لا يوجد عنده تلفاز، لكن يوجد مذياع «ترانزستور» ممتاز، وجهاز إرسال محمول يمكن بواسطته الاتصال بالبلدة في أي وقت.

زوجته أومكانيو فقط من جميع أقاربه لم تحاول نفيه عن عزمه. ليس لأنها كانت مطيعة، المسألة ليست على هذا النحو أبداً، حقيقة الأمر أنها اعتادت لنصف قرن من الحياة المشتركة على تصرفات زوجها وأفكاره.

حتى ل يبدو لها في بعض الأحيان أنها تتحدث مع زوجها دون أن ينبس بكلمة مسموعة... فقط حينما كان آييه يبدأ الحديث عن أمر معين اطلع عليه في الكتب أو المجلات، كانت تشعر بقلق نفسي، فبعد مثل هذه الأحاديث عادة كان الطقس يتغير بشكل غير متوقع.

سار آييه رافعاً الصندوق البلاستيكي عالياً وهو يفكر فيما تظنه أومكانيو وهي تنظر من بعيد إلى هذا الشيء الأحمر الغريب. البحر في هذه الفترة كريم بهدياء، ف قرب الكوخ يوجد أربعة براميل زيت نفطي تم انتشارها في عواصف الخريف، إضافة إلى علب زيت الزيتون، وكثير من الصناديق الخشبية الفارغة، وألواح خشبية وكسارات زوارق. وهناك كثير من الأواني البلاستيكية المختلفة كالفناني والأباريق، إضافة إلى خزانات وعلب معدنية. وما زالت بعض الأوعية تحتوي على بقايا غير معروفة، تفوح من بعضها رائحة **كحول معروفة** بشكل حاد، لكن ابتهما الطبيبة أمرتهما بصراصة بعدم لمس هذه للسوائل المشوهة وطيّار الهليكوبتر «تيلوف» الذي يعرف الإنكليزية جيداً تفحص مرة ثيقة الكلمات المطبوعة على علب الصفيح وفرضاها: غالبيتها كانت صابوناً سائلاً من أنواع مختلفة لعل الرأس، والجسم، ومنها ما هو خاص بالأرجل، وسوائل للمسيل وللغضاء على الحشرات الفودكا والبيذ غير موجودين، فلا يوجد بحار يحترم نفسه يرمي خيراً كهذا، عمداً أو عن غير قصد.

وتوجد عند الكوخ عدة زحافات مصنوعة بشكل ممتاز، وطاولة نجارة بسيطة عليها أدوات مختلفة. في الأشهر الأولى بعد وصوله إلى هنا وجد آييه أنه لا يستطيع العيش على الصيد فحسب. تذكر أنه يوماً ما كان يصنع زحافات، وكان الطلب عليها كبيراً، أما المواد التي تصنع منها فيقدمها البحر: الفقم وعجل البحر لصنع الأحزمة، وتطرح الأمواج احتياطياً غير محدود تقريباً من مختلف أصناف الحشب. وقد زود آييه بعض الزحافات بمقاعد من الخشب الأحمر، أما الزلاجات فكانت إما من خشب البلوط أو من خشب البتولا.

خرجت أومكانيو من الكوخ. يحيم صمت مطبق إلى درجة أن أومكانيو كانت تسمع بوضوح ومن مسافة بعيدة خشخشة الثلج تحت نعلي آييه وتفسه الصاخب.

حاولت أومكانيو أن تتبين ما يحمله المعجوز، لكنها تغلبت على فضولها وأخذت تطعم الكلاب، وتنفذ الثلج عن كل منها حتى لا يلتصق بها فتجمد.

بعد ذلك عادت إلى ملحق الكوخ غير المدفأ. في طقس كهذا يمكن توقع الضيوف، فطريق الهليكوبتر التي تطوف حول مواقع تربية الأيائل يمتد فوق الكوخ الوحيد تماماً. والطيار يتلوف يهبط عادة عند الكوخ ولو لنصف ساعة لكي يتحدث مع المعجوز، ويزوده بكتب جديدة ومجلات وصحف. وحينما كانت أومكانيو تكس الأرض بأجنحة البط، وتنظف رف الكتب، وتمسح الندى البارد عن أغلفة المجلات الصقيلة، لم تكن تكف عن الإصغاء للخطوات المقتربة، وإبريق الشاي موضوع على الموقد المشتعل ليكون جاهزاً في أية لحظة.

حينما اقترب أبيه من الكوخ سمع صبح الذهب، وفكر بجلسة شرب الشاي المنتظرة بقبطة. وفيما بعد، قبل غروب الشمس، من الممكن العمل قليلاً في الهواء العليل، وفي المساء يستحيل القراءة.

في الأيام الماصية قرأ أبيه رواية لبب تولسوي «البحث». كان الكتاب منذ زمن طويل في حيز نظره، لكنه لم يقرأه إلا مؤخراً. فرأى أبيه كثيراً من الكتب بصوت مسموع، وتبادل الآراء حولها مع زوجته. لكن هذه الرواية كان فيها الكثير مما هو غريب: مشاعر قلق عميقة مكونة. عايش أبيه هذا على غير عادته، صامتاً، مما شغل بال أومكانيو، وجعلها تصحو أثناء الليل من أحلام غريبة تختفي فوراً.

في بعض الأحيان كان أبيه يضع الكتاب جانباً ويبدأ الكلام. كان يتوجب عليها إرهاف انتباهها، لكي تلاحق مسار أفكاره، وتتعقب مناقشاته التي كانت غالباً غير مفهومة وضبابية عن طبيعة القلب البشري المثقل بالشعور بالنزب وعن الأنانية الأثيمة التي تخرب الإنسان وتصرفه عن الآخرين..

دخل أبيه الملحق البارد، وأنزل على الأرض الترابية المجمدة الصندوق الأحمر فاتح اللون ذا الأحرف السوداء «Sapporo» على جدرانه الأربعة، وقال لزوجته: انظري ماذا وجدت.

علقت أومكانيو: صندوق جيد. ثم راحت تتفحص خلاياه الداخلية، وفكرت قليلاً، ثم قالت: مناسب جداً لنحفظ فيه الفنان الزجاجة.

ابتسم آيه وقال لنصه: وهذا هو الصواب. كيف لم أحزر أنا ذلك! هذا هو الغرض منه تماماً. اثنتا عشرة زجاجة يمكن...

قاطعت أومكانيو مشيرة إلى التسمية: وما هذه الكلمة؟ هل هي اسم المشروب؟ أجاب آيه: كلا. هذا اسم مدينة في اليابان. قبل عدة أعوام جرت هناك المباريات الأولمبية الشتوية.

بدأ آيه تعلم القراءة والكتابة حينما كانت الكتابة التشوكوتية ما تزال تستخدم الحروف اللاتينية.

بعد شرب الشاي خرج آيه من الكوخ، لكن الطقس ساء.

تدلت الشمس مخففة فرق الأفق، حمراء هائلة، أصابها الصقيع. وكانت تغيب بين حين وآخر خلف سحاب منخفضة شبهة سفع البحر وضع المعجوز قطعة خشب على المنحدر وأخذ يسحح ثقلت أفكاره من موضوع إلى آخر، إلا أنها عادت لسب ما إلى الصندوق البلاستيكي الأحمر ذي طيبة «Sapporo».

هذه الحروف.. حروف الهجاء اللاتينية... كان هذا منذ زمن بعيد. كان آيه يذهب إلى المدرسة سرراً، في الأسميات المتأخرة، بعد أن ينام الناس والكلاب.

قامت المدرسة في لسان الأرض، وتكونت من بيت صغير ذي غرفتين من الخشب المعاكس. في إحدى الغرفتين كان يعيش المعلم، والثانية احتلها الصف. شكل الطلاب أول خلية اتحادية، وأول قائد لهم كان المعلم. في العام الثاني ازداد عدد الطلاب، وانضم إليهم آخرون من سكان البلدة، ومن ضمنهم فتيات. هناك فقط، في المدرسة، استطاع آيه أن يتأمل جارته كما يجب. كان كوخ أهل أومكانيو يقع بالقرب من كوخ آيه. لكن آيه في هذا البيت الخشبي فقط استطاع أن يرى كيف تنمو أومكانيو وتتحول إلى فتاة طويلة ممشوقة القوام. ومن تحت وشاحها الجلدي الرقيق الذي كانت تطرحه فوق ردانها برز صدر عال متين. وجه أومكانيو المجمع

والدرر الناعمة من العرق على شفتها العليا جعلته يضطرب بشكل غامض، وكان يترأى له في الدقائق الوجيزة قبل النوم. وأثناء كائنا تسمعان صوتها المنخفض، لكنه دافئ جداً. في بعض الأحيان كان يتيسر لآييه النظر في عيني الفناء، وفي عمق الحدقتين السودوين كان يتلألأ بصيص يحبس أنفاسه. وشيئاً فشيئاً فهم أن أومكانيو تشعر بقوة لا تقهر تجذبهما الواحد للآخر، ولا تتركهما ينأمان الليل بهدوء، وتجبرهما نهائياً على البحث عن لقاء.

وفي إحدى الأمسيات الصيفية الطويلة ذهباً بعيداً في سهول التوندرا، حيث ازرقاً عاكسين السماء والبحيرات العميقة الهادئة. وعلى العشب الندي البارد جدلاً جسديهما، وتعباً من الكشف العظيم الذي يحققه اثنان فقط. وعاداً بعد ذلك معاً إلى المنزل، إلى كوخ الأبوين.

قال آييه لأهله: لقد أحدثها. وهذا يعني في الوقت نفسه: لقد تزوجتها. لم يكن هنالك أي طقس خاص بهذه المناسبة، فلا توجد عبد الأسر الفقيرة عادات الاحتفال بالزواج في مهابة.

كان آييه مغرمًا بأومكانيو، لكنه - كما كان متبعاً عندهم منذ القديم - لم يفصح عن مشاعره قط. وفي عتمة قسم النوم فقط، حينما لم تكن هنالك نظرات أو كلمات، كانت هذه المشاعر تجدد واقعها. وكان تلامس الجسدين المتقدين يصنع عالماً جديداً، هائلاً وسحرياً، لم يكن يفتقد إلى الكلمات. وكان آييه يحس أحياناً بالارتباك حين يكتشف فجأة أثناء الصيد أنه يفكر بأومكانيو باشتياق، ويتذكر نفسها الدافئ قبيل الصباح.

وكان آييه يأمل أن تزول مشاعره هذه مع الوقت، لتصبح علاقته بزوجه كالجميع: كالجيران والأصحاب. لكن مشاعره رادت وقويت مع السنين، كما لو أن شعلة دائمة توقدت في صدره، تضطرم برتابة أبدية.

تتابع لديهما الأطفال. وتوفي الأبوان واحدهما تلو الآخر، بعد أن طرقت درياً جديدة في الرؤية المقدسة، حيث تكلمت عظام المدفونين حسب الطقوس القديمة.

وطوال حياتهما المدينة لم يقل آييه أو أومكانيو للآخر كلمة واحدة عن مشاعره وعواطفه. ليس لأن هذا لم يكن مألوفاً بين الناس فحسب؛ بل على الأصح لأنهما لم يشعرأ بحاجة إلى ذلك.

وفيما بعد بدأ آييه يخمن ماذا يسمى هذا الشعور الذي ربطه بأومكانيو إلى الأبد. قيل الكثير جداً في الكتب وفي السينما عن الحب ويخيل لك أحياناً أنه لم تبق أي كلمة للأمور الأخرى المهمة أيضاً. ولهذا السبب بالذات ثار لدى آييه شك كبير، ولم يستطع إرجاع سعادته إلى ما يسمى بالحب.

نظر آييه إلى الشمس مرة أخرى بعينين نصف مطبقتين. مع كل يوم يقصر النهار. وبعد حوالي أسبوعين سوف ترتفع الشمس فوق الأفق لمدة ساعتين، ليس أكثر. وفيما بعد سيحل غسق طويل. سوف تنتظره أومكانيو عند الكوخ من وقت لآخر مضيقاً مصباحاً كهربائياً. أيام الشباب كانت تشعل أشيات مع دهن الفقمعة في طبق، وتفتح باب الملحق على آخره لكي تمكس الشعلة على النلح، وتكون نجمة إرشاد للصياد العائد من البحر. وآييه كان يشعر من بعيد بلطف روجته المشع وبانتظارها القلق. والمثير للاهتمام الآن هو السؤال: لماذا يتذكر كل هذه الأمور اليوم بالذات؟ هل لأنه حان وقت التفكير بها يا ترى؟

تكشفت الأشفاق بحيث أنه لم يعد هنالك من معنى للسحج مدة أطول؛ إذ يمكن إتلاف المزقة المنتظرة. وضع آييه الأدوات في مكانها، ونظر إلى السماء. من المحزن بالطبع أن تبلوف لم يصل، لكن ما العمل؟ من الغباء التضجر من تقلب الطقس الشمالي.

على مائدة العشاء كان آييه صامتاً، وتفاعل من جديد مع ذكرى مفاحشة. وبين حين وآخر كان يلقي على زوجته نظرة ثابتة، وكأنه يفتش فيها عن ملامح تلك الفتاة الشابة التي ذهبت معه باستسلام إلى أعشاب التوندرا الطرية.

شعرت أومكانيو شيء جديد غير مألوف في مزاج زوجها، وهذا ما أثار لديها قلقاً غامضاً.

قبل النوم دور آبيه في المذياع طويلاً. استمع إلى آخر الأنباء، ثم التقط صوت أناضير<sup>(1)</sup> من إذاعة تشوكونكا. أغلق المذياع ثم شرع في القراءة لكنه لم يستطع المتابعة. تذكر كيف انجرف مرة على قطعة جليد. وعموماً، يحدث مثل هذا مع كل صياد. أما آبيه فقد استطاع الخروج إلى الأرض اليابسة في اليوم السابع. وحينما وصل إلى القرية رمت أومكانيو بنفسها على رقبته، رغم تحفظها المعتاد، وبللت كل وجهه المتجمد بدموع الفرح الحارة.

أعاد آبيه الكتاب إلى مكانه بعناية بعد أن حفظ رقم الصفحة. وفجأة، وبشكل لم يتوقعه حتى هو نفسه، نادى زوجته:

- أومكانيو!

- آ!

- هل تعرفين يا أومكانيو؟ هنالك فكرة واحدة تشعل بالي ولا تدعني أرتاح... ولا أعرف حتى كيف أقول لك...

سألته زوجته بقلق: ماذا هناك؟ وفكرت في الوقت نفسه: هل مرض المعجوز؟ قال آبيه بصوت خافت: مهما يكن من أمر فقد كان بيتنا حبه. ولفظ الكلمة الأخيرة باللغة الروسية.

- حبه؟

أجابها آبيه بسرعة: أو شيء من هذا القبيل.

فكرت أومكانيو في سرها: سيتعكر الطقس. هكذا كان الأمر دائماً. يكفي أن يدخل المعجوز في حديث عن شيء غير عادي وغير واضح حتى يتعكر الطقس. هذا ما حدث منذ فترة قريبة حينما قال إن الناس أصبحوا يرمون الكثير من القمامة ويلوثون الطبيعة. وعاتب زوجته لأنها كانت ترمي القمامة في الريح وتضر بالسهل. لم تعلق أومكانيو على كلماته، مفترضة أن هذا كله كلام فارغ. لكن حينما قرأ لها آبيه مقالاً في مجلة عن كارثة ناقلة نفض، وعن الطيور التي التصقت أجنتها

(1) أناضير - مدينة في مقاطعة تشوكونكا ذات الحكم الذاتي.



بأجسامها، وعن الأكوام الهائلة من الأسماك النافقة، أصابها الخوف، ولاحقتها الكوايس طوال الليل، واستيقظت قبيل الصباح على دوي عاصفة ثلجية.

استمرت هذه العاصفة أربعة أيام.

ولماذا أخذ آييه فجأة يتكلم على الحب؟ هذا شيء جديد. في الماضي كان يناقش طويلاً في العلم أو في السياسة، والآن يتحدث عن الحب. ربما لأنه لم يشاهد أشخاصاً آخرين منذ وقت طويل. يجب إقناعه بالسفر إلى البلدة، ولقاء الأولاد، وهدمة الأحفاد. أحببت أومكانيو هذه الرحلات كثيراً. ليس لأن هذا المكان لا يعجبها. تتلخص البهجة الرئيسية في هذه الزيارات في أنهما يستطيعان العودة في أي وقت إلى هنا، إلى هذه الأماكن المرتبطة بأعز الذكريات.

حينما كان آييه يذهب للصيد في البحر، أو كان يذهب في السهل، كانت أومكانيو تمشي أحياناً في لسان الأرض وتسترجع في ذاكرتها كوخها والقرية التي تلاشت. لم يبق من كوخها سوى بضعة أحجار كبيرة مستديرة كانت تثبت المسكن على الأرض أثناء الروابع. لقد حرق الرياح منذ زمن بعيد تلك الأشنيات الجافة التي كانوا يمدون عليها أرضية من حلد قبل البحر، وأرابت جميع روائح السكن. تستطيع إذا أمعنت النظر رؤية الموقد المكون من حجارة مسحمة مخرومة.

على طرف اللسان المتجه نحو البحر تتراعى الجدران شبه المهذمة للمدرسة القديمة. وكلما كبر جزء الحياة الذاهب في الماضي شعرت أومكانيو بالاضطراب، وهي تقترب من هذه الجدران التي كلستها الرياح والأمطار والثلوج والرياح والرياح. وتستعيد في ذاكرتها كيف نظرت إلى آييه لأول مرة نظرة خاصة. ولكي لا تبدل حينها في نظره حمقاء عملت بجهد كبير على تعلم القراءة والكتابة واللغة الروسية. ولم يكن عدد الكتب التي قرأتها أقل مما قرأه زوجها، لكنها لم تصرح له بذلك، لأنها تعتبر أنه لا يجوز حرمان الرجل من الشعور بالتفوق. لقد صعدت أومكانيو مع آييه إلى قمة السعادة، وعلى الرغم من الريح والثلج والمطر والأنواء، فقد صمدت بثبات على هذه القمة.

نامت أومكانيو بقلق. وفي الليل أيقظها دوي الرياح. قالت لنفسها: لقد توقعت هذا، إنها عاصفة ثلجية.

اتسلت بحذر من قسم النوم جاهدة في عدم إيقاظ زوجها، وخرجت من الكوخ. لفتح وجهها الثلج والريح. فكت حبل كل كلب على حدة وأدخلته في الملحق. ثم راحت تتلمس الأرض حتى وجدت جلد الفقمة المشدود للتجفيف، فأخذت تنتزع الأوتاد المثبت بها. وفي هذه اللحظة شعرت بزوجها قربها. ساعدها أييه بصمت في سحب الجلد إلى الملحق.

اتلمست أومكانيو تحت اللحاف المصنوع من فروة الأيل اللافنة، وشعرت كيف تعود الحرارة إلى جسدها البارد. وتذكرت كلمات زوجها عن الحب. وقبل أن تنط في النوم تحت عواء الرياح المتعاطف، وصقّ جلود فيل البحر في السقف، فكرت: «وربما، هنا بالفعل هو الحب!». ■



## قصة ساعة

مكيث تشوبين<sup>(١)</sup>

ت. د. يوسف حطيني

معروف أن السيدة «مالارد» تعاني من اضطراب قلبي، لذا فقد اتخذ حرص شديد لينقل إليها خبر وفاة زوجها.

أختها جوزفين هي التي أخبرتها، من خلال حمل متقطعة، وتلميحات مبطنة، تبدي بقدر ما تخفي.

كان صديق زوجها ريتشارد هناك أيضاً، قريباً منها. وهو الذي كان في مكتب الصحيفة؛ حيث تلقى أخبار كارثة سكة الحديد، وكان اسم صديقه «برنتلي مالارد» يتصدر قائمة القتلى. أخذ بعض الوقت ليتأكد بنفسه من حقيقة ذلك، عبر إرسال برقية ثانية. وسارع ليسبق أي صديق أقل منه حرصاً ووفاء، في إيصال الرسالة الحزينة.

---

(١) مكيث تشوبين (1850-1904) كاتبة أمريكية، كتبت القصص القصيرة والروايات، وتمتد ريادة الكتابة النسائية في أواخر القرن التاسع عشر وأوائل القرن العشرين في أمريكا. نشرت مجموعتين قصصيتين هما شعب البليو "BayouFolk" عام 1884 و«ليلة في أكادي" Night in "Acadie" عام 1897، كما نشرت روايتين هما «المذنب "At Fault" عام 1890 و«البقعة" The Awakening عام 1899، ويتفق النقاد المعاصرون على أن تشوبين برعت في تصوير ألق المشاعر الإنسانية في جميع الموضوعات التي تناولتها.

لم تسمع الخبر كما تسمع كثير من النساء حيراً مماثلاً، بعجز كامل عن قبول فحواه، فقد بكت في الحال بشكل فجائي، وسقطت منهارة بين ذراعي أختها، وعندما انجلت عاصفة الأسى ذهبت إلى غرفتها وحيدة، ولم ترغب في أن يتبعها أحد.

هناك، حيث وُضع كرسي مريح ذو دراعين، في مواجهة النافذة المفتوحة، ألقت بنفسها. تحت ضغط الإنهاك البدني الذي لازم جسدها، وبدا أنه وصل إلى روحها.

استطاعت أن ترى في الجانب المكشوف من الساحة مقابل منزلها رؤوس الأشجار التي كانت كلها تهتز طرباً بالحياة الربيعية الجديدة.

أنفاس المطر المنعشة كانت تبعق في الجو، وثمة في الشارع بائع متجول ينادي على بضائعه، وأنغام أغنية بعيدة بغنيها أحدهم، وتصل مهمة إلى أذنيها، وعصافير دوري لا تحصى كانت تترقز فوق الأفاريز.

وعبر الغيوم المتراكمة هب هناك، كانت تظهر قطع من سماء زرقاء في الجهة الغربية التي تقابل نافذتها.

جلست، وقد ألقت برأسها إلى الحلف، فوق وسادة الكرسي يهدوه، ودون أية حركة، سوى تهيدة تصاعدت من حلقها وهرتها مثل طعل يسكي من تلقاء نفسه لينام، ويفرق في أحلامه.

كانت شابة ذات وجه جميل هادئ، تظهر قسماته حزمًا وقوة أكيدة، أما الآن فثمة نظرة كليلّة في عينيها اللتين كانتا تحدقان بعيداً باتجاه ثابت نحو واحدة من تلك الرقع الصغيرة في السماء الزرقاء، ولم تكن تلك نظرات تأمل، بقدر ما كانت تعبر عن استغراق في تفكير ثاقب.

كان ثمة شيء قادم إليها، وكانت تنتظره بحوف. ترى ماذا كان ذلك الشيء؟ لم تكن تعرف، فقد كان لطيفاً جداً، وعصياً على التسمية. لكنها شعرت به، يزحف من السماء، ثم يصل متقدماً نحوها عبر الأصوات والروائح والألوان التي ملأت الحو.

صدرها يعلو ويهبط الآن مضطرباً. لقد بدأت بالتعرف إلى ذلك الإحساس الذي كان يقترب ليمسكها، وهي تجاهد لكي تقاومه بإرادتها الواعنة التي تشبه يديها البيضاءوين الهزيلتين. وعندما حرّرت نفسها من ذلك الشعور هربت كلمة صغيرة

هامسة من شفتيها النحيلتين المنفرجتين. قالتها مرة بعد مرة تحت ضغط أنفاسها: حررة، حررة، حررة.

فرت من عينيها الآن تلك النظرة المحدقة الحمقاء، وكذلك نظرة الرعب التي أعقبتها، وحلت مكانها نظرة متوقدة مشرقة، وراح قلبها يخفق بسرعة، وأدفاً دمها المتدفق كلّ جزء من أجزاء جسمها.

لم تتوقف عن التساؤل عما إذا كان ذلك الإحساس مجرد بهجة شاذة سيطرت عليها، غير أن نفاذ بصيرة واضحاً وقوياً مكّنها من نبذ ذلك الإحساس كما ينبذ أمر تافه.

كانت تعلم أنها ستبكي عليه ثانية عندما ترى اليدين الرقيقتين الضعيفتين، وقد طواههما الموت، والروح الذي لم يعتبر قط إلا عن حبها، وقد أصبح جامداً ورمادياً وميتاً. ولكنها رأت بعد تلك اللحظة الموجعة موكباً من السوات الطويلة تأتي إليها، ولا تخص سواها بكل تأكيد، وفتحت ذراعيها ومدنهما للترحيب بها.

لن يكون هناك من نعش لأحله خلال تلك السوات القادمة، مستعش لنفسها فقط، لن تكون هناك إرادة قادرة على إخضاعها لذلك الإصرار الأعمى الذي يجعل الرجال والنساء يعتقدون أنّ لكل منهما الحق في فرض إرادته الخاصة على قرينه. وبدأ لها في لحظة الإشراف تلك، أن ذلك الأمر، سواء أكان القصد شريفاً أم وضيعاً، ليس أقلّ من جريمة.

لقد أحبّت زوجها في بعض الأحيان، وفي الغالب لم تحبه، ذلك لا يهمّ، وماذا يمكن أن يعدّ الحبّ تلك الأحجية غير المفهومة، في مواجهة هذا التوكيد الثام للذات الذي تعرفت إليه بشكل فجائي حالما دامهما ذلك الإحساس القوي بوجودها: «حررة؟ حررة جسداً وروحاً» تابعت هامسة.

كانت جوزفين راكعة أمام الباب المغلق، واصعة شفتيها على مقبض الباب، ملتصقة الإذن بالدخول:

- «لويزا.. افتحي الباب، أرجوك.. افتحي الباب، ستؤذين نفسك، ماذا تفعلين لويزا؟ أناشدك الله أن تفتحي الباب».

- «تصرفي فأنا لن أؤذي نفسي».

لا.. كانت تستشق جوهر الحياة الحقيقية من خلال تلك النافذة المفتوحة. خيالها كان يتدفق مسرعاً ممرح صاخب نحو أيامها القادمة: أيام الربيع، وأيام الصيف، وكل صنوف الأيام التي ستكون لها وحدها، وابتهلت بدعاء سريع تدعو الله فيه أن يطيل عمرها، فقد فكرت، بارتعاد، منذ الأمس بأن حياتها ربما تكون طويلة.

أخيراً نهضت وفتحت الباب أمام إلحاح أختها، وفي عيبيها بهجة النصر المحموم، وحملت نفسها دون وعي، مثل آلهة النصر، وأمسكت بخصر أختها، وهبطتا السلم معاً. كان آل ريتشارد بانتظارهما في الأسفل، بينما كان شخص ما يفتح البوابة الأمامية بالمزلاج، ومن دخل من تلك البوابة كان يرتلي مالارد، وعليه بعض أثار السفر، هادئاً يحمل حقيبة سفره ومظلته كان بعيداً عن مكان الحادث، حتى إنه لم يعرف بشيء مما حدث.

وقف مذهولاً بسبب صرخة جوروين الحادة، وسبب حركة آل ريتشارد السريعة، وهم يحاولون إخفاء عن نظرات زلجته.

وعندما أتى الأطباء قالوا أنها ماتت إثر أزمة قلبية ناجمة عن مرحة فائتة. ■

### 3 فصول من الكيخوته

ميغيل ده دربانكس

ت: علي إبراهيم أشقر

تظل رواية دون كيخوته لثربانش عضة دائماً قُوي بترجمتها مرة بعد أخرى. وهذه فصول ثلاثة من الجزء الثاني ينظمها موضوع واحد هو عزم دون كيخوته على المرور ببلدة طوبوسو لينال بركة سيدة أحلامه دولثنيا ، والورطة التي وجد سانشو نفسه فيها لانكشاف كذبه في إيصال الرسالة التي بعث بها سيده إليها والجواب الذي حمله منها والطريقة التي تخلص بها من ورطته.

#### الفصل VIII

حيث يُحكى عما حدث لدون كيخوته وهو ذاهب لرؤية سيدته دولثنيا ديل طوبوسو

«تبارك الله القدير! - يقول حميدي بني خيلي في بداية الفصل الثامن هذا - تبارك الله يرددها ثلاث مرات ويقول إنه يطلق هذه التبريكات لرؤيته دون كيخوته وسانشو في الأرض الخلاء، ولأنَّ قراء هذه القصة يمكنهم أن يدركوا أنه بدءاً من هذه النقطة تبدأ بطولات دون كيخوته وتابعه سانشو ، ولطائفهما، ويقتنهم أن ينسوا

أعمال الفروسية السابقة التي قام بها النبيل اللوذعي<sup>(1)</sup>، ويهتموا بالبطولات القادمة التي تبدأ منذ الآن وهو في طريقه إلى طوبوسو، كما بدأت البطولات السابقة في حقول مونتييل وليس كثيراً ما يطلبه لقاء ما يعد به، وهكذا يتابع قائلًا:

ظلّ دون كيخوته وسانشو وحدهما، وما إن ابتعد عنهما سانسو كراسكو<sup>(2)</sup> حتى شرع روئينانته يسهل والحمار يتأوه، أمر عذّ الفارس وتامعه كلاهما علامة طيبة وقالاً سعيداً جداً، وإن كانت تأوهات الحمار ونهيقه إن قلنا الصدق، أكثر من سهيل الكديش: فاستنتج من ذلك سانشو أن حظّه كان يفوق حظ سيده ويعلو عليه مستنداً إلى ما لا أدري من علم تنجيم كان يعرفه. لأن القصة لا تفصح عن ذلك. وإنما سمع عنه فقط يقول إنه كان إذا عثر أو سقط على الأرض في بيته، يستهج لعدم خروجه منه لأن العشرة أو السقوط لا ينجم عنهما سوى تمزّق الحذاء أو تهشّم الأضلاع - لكنه، وإن يك أحمق، فما كان يحيد في هذا الأمر كثيراً عن سواء السبيل. وقال له دون كيخوته:

- سانشو صديقي، الليل يقبل علينا بسرعة وظلام أشدّ مما نحتاج إليه كيما نستطيع رؤية طوبوسو نهائياً، مدينة حيث صمّت على الذهاب قبل أن أشرع في أية مغامرة. وهناك سأحصل على بركة دولّشيا منقطعة النظر، وعلى إذهنها. وبهذا الإذن أفكر ويجب عليّ يقيناً أن أنهي وأنجز كلّ معامرة خطيرة فلا شيء في هذه الحياة يجعل الفرسان الجوالين أكثر شجاعة من أن ينالوا التأييد من سيداتهم.

(1) Ingenioso، ترجمها بعض المترجمة العرب تجوزاً إلى «عقري». وهي تعني: بارخ، ماهر في فنّ ما، لوذعي، بافعة، أما عقري بمعنى الإبداع الأسامي، فلها في الإسبانية معرّدة نوعية هي genio اسماً وصفة، وللتسمية منها genial وهي من genius اللاتينية، وتعني الإلهة التي تتولّى رعاية البرء منذ ولادته حتى مماته، ثم تحولت مهمتها في القرن 17 إلى رعاية الإبداع، وخاصّة هذا الإبداع الذي كان يبدو هبة من الآلهة، على قول هولثير. ثم تحول المعنى إلى جنّي وعفريت، ولا ننس أن العرب سميت الميفرية إلى وادي عيفر؛ حيث يكثر الجن. - المخرج

(2) ابن قرية دون كيخوته، الذي شيعهما في هذا الخروج، والذي سيكون له دور هام في إعانة دون كيخوته إلى القرية عودة نهائية.



- وهذا ما أؤمن به - أجاب سانشو - ، لكنني أرى صعوبة في أن تستطيع أن تكلمها أو تلقىها، على الأقل، لا تستطيع جزئياً تلقي بركتها إلا أن تلقي بها إليك من فوق سياج الحظيرة حيث رأيتها أول مرة لما حملت إليها الرسالة التي كانت تتضمن أنباء الحماقات والجنون، التي كنت تقوم بها في قلب سيرا موريا.

فقال دون كيخوته:

- أو تخيلت تلك أسوجة حظيرة ، يا سانشو، حيث رأيت أو من حيث رأيت ذلك اللطف والجمال الذي لم يوف حقه من الثناء قط؟ إن هي غير معمرات ودهاليز وأروقة، أو كيفما سميتها، في قصور ملكية مترنة.

- كل شيء ممكن - أجاب سانشو - ، لكنها بدت لي أسوجة إن لم أكن فقدت الذاكرة.

- مع ذلك كله، فلندع إلى هناك يا سانشو - رد دون كيخوت - ، ولا فرق عندي إن رأيتها من أسوجة أم من سواند أم من شروق، أو من فصبان باب حديقة. وميضيه فهمي ويقوي قلبي كل شعاع بصل عبي من شمس حمالها بشكل أكون فيه فريداً ومن غير مثيل بالحصافة والشجاعة.

- لكن الحقيقة، يا سيدي - أجاب سانشو - أن شمس دوليتيا ديل طويوسو هذه، لم تكن، لما رأيتها، ساطعة جداً حتى تطلق أشعة. وإذا كانت تغربل ذلك القمح الذي ذكرته، فربما حط ذلك الغبار الكثيف الناتج عنه كسحابة أمام وجهها فحجبته.

فقال دون كيخوته:

- عجباً يا سانشو، ما زالت تمضي في القول وفي التفكير والإيمان<sup>(1)</sup> وتلج على أن سيدتي دوليتيا كانت تغربل قمحاً كون ذلك حاجة وعملاً يتعمدان عما يعمل ويجب أن يعملها الأشخاص الأشرف المجبولون على أعمال وألهيات آخر، والمكروسون لما يظهر من بعيد أهميتهم... ما أسوأ تذكرك يا سانشو، أبيات شاعرنا التي يصف لنا فيها الأشغال التي كانت تقوم بها في بيوتها البلورية تلك الحوريات

(1) يلاحظ هنا كما في مواضع أخرى ميل ثريباتش إلى التكرار واستعمال المترادفات وهو أمر عده بعض النقاد عيباً.

الأربع - لما أخرجت رؤوسها من نهر التاخو الم محبوب وشرعت تنسج في الحقل الأخضر تلك النسج المترفة التي يصفها لنا الشاعر الحادق، وقد كانت كلها من ذهب وحرير ودر منظوم ومنسوج. وعلى هذا الشكل يمكن أن يكون نسج سيدتي لما رأيته. لكن حسد ساحر شرير يتدخل في شؤوني، سلك كل ما يبعث السرور في نفسي وحولها إلى أشكال تختلف عن أشكالها. وهكذا أحشى أن يكون مؤلف هذه القصة عن بطولاتي التي يقال إنها تسري مطبوعة، عالماً عدواً فوضع فيها أشياء بذل أشياء، خالطاً حقيقة واحدة بألف كذبة، متسللاً بقص أحداث أخرى خارج ما تتطلبه تمة حكاية حقيقية. أه يا حسد! لأنت جذر سرور لا تنتهي، ولأنت سوس الفضائل! كل الرذائل يا سانشو، تجلب معها لذة ما مجهولة. لكن رديلة الحسد لا تجلب معها غير السخط والأحقاد والغضب.

- هنا ما أقوله أنا أيضاً - أحاب سانشو - وأظن أن شرعي في هذه الأسطورة أو القصة التي ذكرها لنا كراسكو وأما عنا، مشدود إلى عربة تتردد هنا أو هناك كما يقال، وهي تجوب الشوارع وأقسم بإيمانه رحل صالغ إلي لم أقل سوماً عن ساحر وليس لدي أملك كثيرة يمكن أن أحسد عليها، وإن يكر صاحباً أنني خبيث شيئاً ما، ولدي بعض علامات الحق، لكن عطاء ساطتي الكبير يعطي ذلك كله وبستره، وهي بساطة طبيعية دائماً وليست صناعية قط. وإذا لم يكن لدي شيء آخر سوى الإيمان الصلب والصادق بالله الذي أمنت به دائماً وبكل ما جاءت به وأمنت الكنيسة الكاثوليكية الرومانية المقدسة، وإذا كنت عدواً لدوداً، كما أنا، لليهود، يجب على القصاصين أن يرحموني ويعاملوني معاملة حسنة في كتاباتهم. لكن، ليقولوا ما يشاؤون، فلقد ولدت عارياً وأجد نفسي عارياً: فلا أخسر ولا أربح. ولئن وجدت نفسي موضوعاً في هذه الكتب متقللاً في هذا العالم من يد إلى يد، فلا يساوي عندي تينة واحدة أن يقولوا ما شاؤوا أن يقولوا.

- وهذا على ما يبدو يا سانشو - قال دون كيخوته - مثل ما حدث هذه الأزمان لشاعر مشهور كتب هجاء خبيثاً يهجو به المومسات كلهن، فلم يضع ولم يذكر فيه سيلة كانت في موضع شك إن كانت كذلك. وإذا رأت هذه نفسها غير مذكورة في قائمة السيدات الأخريات، تشكت إلى الشاعر قائلة: ماذا رأى فيها حتى لا يضعها في

عناد الأخريات، فليوسّع الهجاء وليضعها في التوسعة، وإمّا لا، فعليه إعادة النظر بالمهمة التي خلّق لها. وصنع الشاعر ذلك، فوضعها فيما لا يصحّ عن سيدات عقائل. وقد رضيت هي بذلك، لرؤيتها نفسها مع شهرة، وإن تكن شهرة وضيعة. ويتطابق مع ذلك أيضاً ما يحكى عن ذلك الراعي الذي أشعل النار في معبد ديانا المشهور وأحرقه، وهو معبد معدود بين عجائب الدنيا السبع، لا لسبب إلا ليظلم اسمه حياً عبر القرون القادمة، ولئن طُلب ألا يذكره أحد، وألا يشار إلى اسمه لفظاً أو كتابة كيلا تتحقّق رغبته، فقد عرف أن اسمه إيروستراتو. وكذلك ينحو هذا المنحى ما حدث للإمبراطور الكبير كارلوس الخامس مع سيد من روما. فقد أراد الإمبراطور أن يرى معبد روتوندا المشهور الذي كان يسمى في العصور القديمة معبد الآلهة كلها، ويسمى اليوم باسم أقرب للتقوى هو معبد كل القديسين، وهو أكمل الأبنية الباقية التي أشادتها الوثنية في روما، وحفظ شهرة عظيمة مؤسسه وروعتهم. وقد بني على شكل نصف برتقالة كبيرة حتى المدى الأقصى وهو مصء جداً من غير أن يدخله ضوء آخر سوى ما تأتي به نافذة، أو بقول أفضل، طاقة مستديرة موجودة في قمته كان ينظر الإمبراطور منها إلى المسى وكان معه وإلى جانبه سيد من روما مبيتاً له جمال تلك الآلة المعمارية الكبرى المشهورة ومحاسنها. ولما تنحّى الامبراطور عن الطاقة، قال له:

- «لقد راودتني الرغبة، يا صاحب الحلالة المقدّمة، في أن أعانق جلالتك، ثم ألقى بنفسي من الطاقة إلى تحت لأبقي شهرتي خالدة في الدنيا».

فأجاب الأمبراطور:

- «وأنا أشكركم على أنكم لم تنفذوا ذلك التفكير السيئ. ولن أصعبكم، منذ الآن فصاعداً في موقف تبذلون فيه مرة أخرى برهاناً على إحلاصكم، لذلك أمركم ألا تكلموني أبداً ولا تكونوا حيث أكون».

وكافأه إثر هذه الكلمات مكافأة جزيلة: أعني يا سانشو، أنّ الرغبة في بلوغ الشهرة فعالة بشكل كبير. من تحسب الذي ألقى بهوراثيو وهو بكامل سلاحه، من

فوق الجسر إلى أعماق نهر التير؟ من حرق ذراع موثيو ويده؟ من دفع كورثيو ليلقي نفسه في عمق الهوة الملتهبة وسط روما؟ من جعل قيصر يعبر الروبيكون خلافاً لكل النذر التي كانت تبدو معاكسة لذلك؟ وبأمثلة أحدث، من أحرق السفن وجعل الإسبان الشجعان بقيادة المقلد كورتس، معزولين عما يحتاجون إليه في العالم الجديد؟ وهذه الآثار الكبرى المختلفة كلها وغيرها ما تزال وكانت وستكون أعمال شهرة يرغب بها البشر القانون جائرة لخلودهم أو لجانب من هذا الخلود استحقاقاً لأعمالهم الشهيرة. لكننا نحن - المسيحيين والكاثوليك والبروتستانت - يجب علينا أن نهتم بالمجد في القرون القادمة، وهو المجد الأبدي في المناطق الإثيرية والسمائية أكثر من اهتمامنا بباطل الشهرة التي تنال في هذا العالم الحاضر والزائل. ولا بد لهذه الشهرة مهما تطل من أن تنهي في هذا العالم ذاته الذي له أجل مسمى. وهكذا يا سانشو، لا ينبغي لأعمالنا أن تحرق عن الحد الذي وضعه لنا الدين المسيحي الذي ندير به. يجب علينا أن نقضي على العزلة بالتموق، وعلى الحسد بالأريحية والشجاعة، وعلى الغضب بالصبر الرصين وهدوء النفس، وعلى الشرارة والنوم بقلة الأكل وبكثير من الأرق الذي نأرقه، وعلى الدعارة والفسق بالإخلاص الذي نحفظ به لمن جعلناهم سيئات أفكارنا، وعلى الكسل بالضرب في أنحاء العالم كلها باحثين عن مناسبات يمكن أن تجعلنا، بل تجعلنا فرساناً مشهورين، فضلاً عن كوننا مسيحيين. وانتبه يا سانشو، إلى الوسائل التي نبلغ بها أقصى النشاء الذي يجلب معه شهرة عريضة.

- لقد فهمت فهماً جيداً جداً كل ما قلته لي حتى الآن - - - سانشو - . لكنني، مع ذلك كله، أريد من سيادتك أن تزيل (SORBIESE) شكاً ورد إلى ذاكرتي الآن حول هذه النقطة.

- تعني Asolbie<sup>(1)</sup> يا سانشو - قال دون كيخوته - . قل ما نشاء فسوف أجيب بما أعرفه.

(1) يخطئ سانشو دائماً في لفظ الكلمات فيصحح له دون كيخوته خطأه - المترجم.

- قل لي ، يا ميلدي - أجاب سانشو - أين هم الآن هؤلاء من أمثال قيصر وأوغسطس والفرسان الشجعان المذكورين، وقد صاروا الآن أمواتاً؟

أجاب دون كيخوته:

- الوثنيون في النار بلا ريب ، والمسيحيون إن كانوا صالحين، فهم إما في المطهر أو في الجنة.

- جيد ! - قال سانشو - . لكن، أعلمني الآن: أوجد أمام هذه المدافن؛ حيث ترقد أجساد هؤلاء الأسياد، مصابيح من فضة، أم أن جدران كنائسهم الصغيرة مزودة بعكاكيز أو أكفان وشعور وسيقان وعيون من شمع؟ وإذا لم يكن لديهم ذلك: فبم هي مزودة؟

فأجاب دون كيخوته عن ذلك:

- إن مدافن الوثنيين كانت في معظمها هياكل فحمة: فقد وُضع رفات يوليوس قيصر فوق هرم من الحجر ذي ضخامة كبيرة ، وهو يسمى اليوم في روما مسألة سان بدرو. وقد جعل مدفن أدريان قلعة جد كبيرة كأنها قرية، وقد سمي كتلة هديان moles Hadriani ، وهو اليوم قلعة تستخيل في روما ، وقد دفنت الملكة أرتميسا زوجها موزولبو في صريح عند إحدى معجرات الدين السبع. لكن، لا هذه المدافن ولا مدافن أخرى كثيرة كانت للوثنيين زينت بالأكفان ولا بأية تقدمات أخرى ولا علامات تدل على أن المدفونين فيها كانوا قديسين.

- إلى ذلك قصدي - رد سانشو - فقل لي الآن أيهما أعظم: بعث ميت أم قتل عملاق؟

- الجواب في اليد - أجاب دون كيخوته - بعث ميت أعظم.

- أمسكت بك - قال سانشو - إذن، شهرة من يحيي الموتى ويرد البصر إلى العميان، ويقوم المرحان ويشفي المرضى وتشتعل أمام مدافنهم مصابيح، وكنائسهم تنص بالانقياء الراكعين محمدين أنارهم، ستكون في هذا القرن والقرون القادمة خيراً من تلك التي تركها ويتركها الأباطرة والفرسان الجوالون كلهم، الذين كانوا في هذه الدنيا.

- وأنا أقر أيضاً بهذه الحقيقة - أجاب دون كيخوته.

- إذا كان لأجساد القديسين وآثارهم، هذه الشهرة وهذه النعم والامتيازات، كما يسمى ذلك - أجاب سانشو - فإن لهم، برصا الكنيسة المقدسة الأم وإذنها، مصابيح وشموعاً وأكفاناً وعكاكيز ورسوماً وشعوراً وعيوناً وسيقاناً تزيد بها من الورع وتضخم الشهرة المسيحية. أما عظام القديسين وبقاياهم فيحملها الملوك على الأعناق، ويقبلون قطع عظامهم، ويزيون ويثرون بها مصلاًهم وأجمل مذابحهم.

- ماذا تعني بكل ما قلته، يا سانشو؟ - قال دون كيخوته.

- أعني أن نجتهد لنكون قديسين ونبلغ بأقصر مدّة، الشهرة الصالحة التي نبتغيها - قال سانشو. - لاحظ يا سيدي، أنهم بالأمس أو أول أمس، أي منذ قليل يمكن القول بطريقة أخرى، رسموا أو طوبوا راهبين حافيين<sup>(1)</sup>. وصار الآن من سعادة المرء الكبير أن يقبل أو يلمس السلاسل التي كانت ترتّر حديهما وتعلّبهما؛ وكما قلت، هي موضع تقدير أكثر مما يقدر سيف رولان المحفوظ في خزانة أسلحة سيدنا الملك حفظه الله. وهكذا يا سيدي، خير للمرء أن يكون راهباً متواضعاً، مهما يكن نظام رهبته، من أن يكون فارساً حوالاً شجاعاً، وإن دسّتين من أنظمة الرهينة تبلغ بالله مالا تبلغه ألعا طعنة رمح يطمس بها عمالقة ومسوخ ووحوش.

- كل ذلك صحيح - أجاب دون كيخوته - لكنا لا نستطيع أن نكون جميعاً رهباناً. وهناك طرق كثيرة يوصل الله بها أنصاره إلى الجنة. والفروسية دين. وهناك فرسان جوالون في دنيا المجد.

- نعم - ردّ سانشو - . لكنني سمعت من يقول إنّه يوجد في الجنة من الرهبان أكثر من الفرسان الجوالين.

- وهذا صحيح - أجاب دون كيخوته - ، لأن عدد رجال الدين أكبر من عدد الفرسان.

- وكثيرون هم الفرسان الجوالون - قال سانشو.

- كثيرون - أجاب دون كيخوته - لكنهم قليلون الذين يستحقون اسم الفارس.



(1) نسبة إلى أحد نظم للرهبنة الذي كل يلمر أتباعه بالسير حفاة ريادة في اللقوى - للمترجم.

انقضى الليل والنهار التالي عليهما في هذه المعادلات وأشباهاها من غير أن يحدث لهما شيء يستحق الذكر، وهذا ما أثقل شيئاً غير يسير على دون كيخوته. وأخيراً، اكتشفا في اليوم التالي عند حلول الليل مدينة طوبوسو الكبيرة. وبرؤيتها ابتهجت عزائم دون كيخوته وأحرنت سانشو، لأنه ما كان يعرف بيت دولثنيا التي لم يرها في حياته، كما لم يرها سيده. وكانا مضطربين كليهما، أحدهما لأنه راغب في رؤيتها، والآخر لأنه لم يكن رآها. وما كان سانشو يتخيل ماذا عليه أن يعمل إذا أرسله سيده إلى طوبوسو. وأخيراً، أمر دون كيخوته بدخول المدينة عند مجيء الليل، وبانتظار حلول الوقت الموعود دخلا المدينة حيث حدثت لهما أشياء تفود إلى أشياء.

♦ ♦ ♦ ♦

## الفصل IX

حيث يحكى ما سوف يرى فيه

كان الليل قد انتصف تماماً تقريباً، لما عذر دون كيخوته وسانشو الجبل ودخلا طوبوسو. كانت البلدة في صمت هادئ لأن سكانها كلهم كانوا يامون ملء جفونهم كما يقال عادة. وكان الليل مضاء نصف إضاءة، إلا أن سانشو كان يريد أن يكون مظلماً تمام الإظلام، كيما يجد في ظلمته عذراً لحماقته. وما كان يسمع في المكان كله سوى نباح كلاب، كان يصم أذني دون كيخوته ويثير الاضطراب في قلب سانشو. وكان الحمار ينهق من حين لآخر، والحنازير تققع، والققط تموء، وكانت أصواتها مختلفة النغمات تتضح بصمت الليل، وقد كان ذلك كله فالأ سيئاً في نظر الفارس العاشق. لكنه، مع ذلك كله، قال لسانشو:

- سانشو، بُني، توجه إلى قصر دولثنيا، فلربما وجدها يقظانة.

- إلى أي قصر ينبغي لي أن أسير، يا قرص الشمس - أجاب سانشو - إذا كنت

لم أر من ضخامته سوى بيت صغير جداً؟

فأجاب دون كيخوته:

- ربّما تكون انسحبتْ حينئذٍ إلى شقّة ما صغيرة في قصرها لاهيةٌ وحيدة مع جارياتها كما هو العُرفُ والعادة عند السيّدات رفيفات المقام والأميرات.

- سيدي - قال سانشو - ، إذ أنك تريد على الرغم منّي، أن يكون بيت سيدتي دولثنيا قصرًا، أو في هذه الساعة نجد الباب مفتوحًا؟ أو يكون حسنًا أن نقرع الباب بالمقرعة كيما يسمعوننا ويفتحوا لنا مثيرين الاضطراب والصوضاء بين الناس كلّهم؟ أم سوف نقرع بيت محظياتنا كما يفعل الفسّاق الذين يأتون ويقرعون ويدخلون أية ساعة يشاؤون مهما تكن متأخرة؟

- فلنجد أولًا بأول القصر - أجاب دون كيخوته - . حينئذ سأقول لك ما يصلح لنا أن نعمله. وانتظر يا سانشو، إمّا أن يكون بصري ضعيفًا، أو أن ذلك الجُرم والظلم الذي يظهر من هنا، ربما كان قصر دولثنيا.

- إذًا، سِرْ أنت - أجاب سانشو - ربما كان كذلك، حتى لو رأيته بعيني ولمسته بيدي، لمّا صدّقت ذلك إلا إذا صدّقت أن الوقت الآن بهار.

فسار دون كيخوته. وما هي غير متقي خطوة حتى اصطدم بالجسم الذي كان يشكل الظل، فوجده برجًا كبيرًا، فمرف أن ذلك الجسم ليس قصرًا، وإنما هو كنيسة البلدة الكبرى. فقال:

- لقد وجدنا كنيسة - يا سانشو.

- إني أرى ذلك - أجاب سانشو - ، والحمد لله أننا لم نعثر على قبرنا. وليس علامةً طيبة أن نسير في المقابر هذه الساعات. ولطالما قلت لك إن لم تخفني ذاكرتي، إن بيت هذه السيّدة يجب أن يكون في زاروب لا منفذ له.

- لعنة الله عليك، يا أحمق! - قال دون كيخوته - . أين وجدت الجواسق والقصور<sup>(1)</sup> الملكية مشيّدة في زواريب غير نافذة.

(1) يستعمل ثريانتس كعادته، كلمتين مترادفتين تقريباً: الأولى من مصدر عربي وهي Alcazar، القصر، والأخرى من أصل لاتيني palacio. وكلمة جوسق بالقرية و alcazar هي الإسبانية لهما معنى واحد. 1 - الحصن، 2 - قصر الصغير. أما palacio فلها معنى عام يشمل القصور الملكية وغيرها. - المترجم.



- سيدي - أجاب سانشو - لكل بلدٍ عاداته. ربما كان من عادة طوبوسو هنا أن تُبنى القصور والمباني الضخمة في زوايا غير نافعة. أرجوك يا سيدي أن تدعني أبحث في هذه الشوارع أو الزوايا التي تعرض لي: فربما وجدت في زاوية ما هذا القصر الذي ربما رأيته تأكله الكلاب، وهذا يجعلنا مهزئين مطاردين.

- تكلم باحترام عن أمور سيدي، يا سانشو - قال دون كيخوته - ودعنا في سلام، ولا نضيق المهم فالأهم.

- أنا سأضبط نفسي - أجاب سانشو - . لكن، بأي صبر يمكنني أن أتحمل إرادتك في أن أعرف بيت سيدتنا وأجده في منتصف الليل! فإذا كنت رأيته مرة واحدة فقط، فكيف لا تجده أنت الذي ربما رأيته ألف مرة؟

- أنت تصيبي باليأس، يا سانشو - قال دون كيخوته - . تعالَ إلى هنا، يا كافر: ألم أقل لك ألف مرة إنني لم أر في حياتي كلها منقطعة الطير دوليتيا، وإنني لم أعبر عتبات قصرها قط، وإنني عاشق بالسماح والاعتماد على الشهرة الكبرى التي يمتلكها جمالها وعقلها؟

- الآن أسمعك - أجاب سانشو - ، وأقول إنك إذا لم ترها، فأنا أيضاً لم أرها. - هذا غير ممكن - رد دون كيخوته - ؛ أنت قلت لي على الأقل إنك رأيته تغريل قمحاً لماً حملت إليّ جواب رسالتي التي بعثتها معك.

- لا تهتم بذلك، يا سيدي - أجاب سانشو - ، فهذا أنا أعلمك أن رؤيتي لها والجواب الذي حملته لك كانا سماعاً أيضاً. لأن معرفتي من هي دوليتيا تشبه ضرب السماء بقبضتي.

- سانشو، سانشو - أجاب دون كيخوته - ، هناك أوقات للسخرية، وهناك أوقات تبدو فيها السخرية رديئة وتقع موقماً سيئاً. ألا ترى أني لم أر سيّدة روجي ولم أكلّمها، ترى من الواجب عليك أن تقول أيضاً إنك لم تكلمها ولم ترها مع أن الأمر عكس ذلك، كما تعلم؟

كانا في هذه الأحاديث لما رأيا رجلاً قادمًا مع بغلّتين ليعبر من حيث كانا، وحكما من الضوضاء التي كان يثيرها المحراث الذي يجزّ على الأرض، أنه ربما كان

فلاحاً بَكَرَ قبل مجيء النهار لبحرث حقله. كان الفلاح يَغْتَي ذلك الرومانث الذي يقول:

عليكم دارت الدوائر

في معركة رونشبايس، يا فرنسيون.

- فلاقتل يا سانشو - قال دون كيخوته، وهو يستمع إليه - إن كان سيحدث لنا شيء طيب هذه الليلة. ألا تسمع ما يعني هذا الفلاح؟

- بلى، أسمع - أجاب سانشو - ، لكن، ما علاقة مطاردة رونشبايس بغايتنا؟ كذلك كان بإمكانه أن يغني رومانث كالائينوس calainos . ولا أهمية لذلك كله في حدوث شيء طيب أو سيء في قضيتنا.

وصل أثناء ذلك الفلاح الذي سأله دون كيخوته:

- أتعلم يا صديقي الطيب أسعدك الله، أسن هي مصور منقطعة النظر الأميرة دولثيا ديل طوبوسو؟

- أنا غريب يا سيدي - أجاب العنق - ، وإبي مسد أيام قليلة في هذه البلدة في خدمة فلاح ثري لحرانة أرضه. في هذا البيت المنطرف يقطن الحوري وسادن كنيسة المكان. كلاهما أو أحدهما يعرف أن يعطيكما جواباً عن هذه السيدة الأميرة ، لأن لديهما قائمة بـ سكان طوبوسو كلهم . وإن كنت أرى أنه لا تقطن البلدة كلها أميرة. نعم، لدينا سيدات كثيرات هامات كل منهن يمكن لها أن تكون أميرة في بيتها.

- إذاً ، يا صديقي، قد تكون بين هذه السيدات الأميرة التي أسأل عنها - قال دون كيخوته - .

- قد يكون ذلك - أجاب الشاب - . ووداعاً ، فقد أقبل الفجر.

وساق مغلته من غير أن يلتفت إلى أسئلة أخرى. وإذا رأى سانشو سيده دهباً وكذلك مستاء، قال له:

- سيدي، النهار يجيء بأقصى سرعة، ولن يكون صواباً أن ندع الشمس تطلع علينا في الشارع. سيكون من الخير أن نخرج خارج المدينة، فنختبئ أنت في حَرَج قريب من هنا، وأعود أنا نهاراً ولن أترك زاوية واحدة في المدينة كلها من غير أن

أبحث فيها عن بيت سيديتي، أو جوسقها أو قصرها. وسوف أكون تعساً جداً إن لم أجده. وإذا وجدته، سأكلّمك وأقول لك أين وكيف تظلّ بانتظار أن أعطيك الأمر والخطة لرؤيتها من غير انتقاص لكرامتها وشهرتها.

فقال دون كيخوته:

- لقد قلت يا سانشو، ألف حكمة تاحل حلقة من الكلمات القليلة: وأجسّدك على النصيحة التي أسديتها إليّ. وإني أتلقّاها بطيب خاطر. هيّا، يا ولد، ولنذهب لنبحث عن مكان أختبئ فيه، وأنت ستعود للبحث عن سيديتي ولتري وتكلّم هذه السيّدة التي أنتظر من تعقلها وتهذيبها أفضلأً عجائبيّة.

كان سانشو يتحرّق ليُخرج سيّده من البلدة كيلا يتحقّق من كذب الجواب الذي حمّله إليه من طرف دولثنيا، إلى سيّيرا مورياء، لحدث عخل بالخروج الذي تمّ في الحال. ووجدنا على بعد ميلين من المكان خرجاً أو عاة احتسأ فيها دون كيخوته ريثما يعود سانشو إلى المدينة ليكلّم دولثيّ. وحدث له في هذه السّفرة أشياء تطلب انتباهاً وتصديقاً جديدين.

## الفصل X

حيث يُحكى عن الحيلة التي احتال بها سانشو ليسحر الأنسة دولثنيا،  
وأحداث آخر مضحكة كما هي حقيقية

لما وصل مؤلف هذه القصّة الكبيرة لقصّ ما يُقصّ في هذا الفصل، قال إنّه ربّما كان يريد أن يضرب عنه صفحاً بصمت خشية ألا يُصدّق. لأنّ أشكال جنون دون كيخوته بلغت الحدود والتخوم القصوى التي يمكن للمرء أن يتخيّلها، بل تجاوزت بمسافة الحدود القصوى وأخيراً كتبها بالطريقة التي قام بها دون كيخوته، على الرغم من الخوف والخشية، من غير أن يضيف إلى القصّة أو ينزع منها ذرّة واحدة من الحقيقة، ومن غير أن يأبه شيئاً بالاعتراضات التي يمكن أن تعدّه كاذباً؛ وقد كان على صواب، لأن الحقيقة تضعف ولا تستسلم، وهي تعمل دائماً على الكذب كما يطفو الزيت فوق الماء. وهكذا يقول متابعاً قصّته: وإذ اختبأ دون كيخوته في الحرج،

أو أجمعة البلوط أو الغابة الكائنة قرب طويوسو الكبيرة، أمر سانشو أن يرجع إلى المدينة وألا يعود منها إليه من غير أن يكلم من طَرَفه أولاً سيده، طالباً منها أن تتفضل فتسمح لنفسها أن ترى فارسها الأسير، وتكرم عليه فتمنحه بركتها التي يمكن أن يأمل بسببها نتائج سعيدة للغاية في بواده ومشاريعه الصعبة. وتكفل سانشو أن يعمل كما أمره به ويأتيه بجواب طيب كالجواب الذي أتى به أول مرة.

- سرّ، يا بني - ردّ دون كيخوته - ، ولا تضطرب متى رأيت نفسك إزاء ضوء شمس الجمال الذي تبحث عنه. ما أسعدك، بل أنت أسعد تابعي الدنيا كلّهم! اشحذ ذاكرتك، ولا يغِبْ عنك كَيْفِيَّةُ استقبالها لك: إن كانت تتغيّر ألوّاتها ساعة تعطيها رسالتني. إن كانت تخرج عن هدوئها وتضطرب حينما تسمع اسمي، إن كانت لا تسعها المخدلة إذا وحدتها مصادفة حاسّة على مصّة سلطنتها العُتْرة؛ وإذا كانت واقفة، فانظر إليها إن كانت تستدّ إلى هذه القدم تارة، وإلى تلك القدم تارة أخرى، إن كانت تكرر الجواب الذي تعطيكه مرّة أو مرتين، إن كانت ندّله من الرُفّة إلى الجفاء، ومن العِراة إلى الحسّة إن كانت ترفع يدها إلى شعرها لتسوّيه وإن يكن غير مشوش. وأخيراً، انظر إلى أفعالها وحركاتها كلها. لأنك إذا حكيت لي كيف كانت تلك الأفعال، فسوف أستنتج منها ما تحبّه في قرارة قلبها حيال ما يمسّ واقعة حبي. واعلم إن كنت لا تعلم يا سانشو، أن الأفعال والحركات الخارجية التي يبديها المحبّون إذا ذكر حبيبهم، هي برد مضمونة تجلب أخبار ما يجري بعيداً في داخل الروح. اذهب يا صديقي، وليكن قائدك حظاً آخر خيراً من حظي، وعُدّ بنتيجة أخرى خير مما أخشاه وانتظره في هذه الوحدة العُتْرة التي تتركني فيها.

- سأذهب وأعود سريعاً - قال سانشو - ، فوسّع قلبك الصغير الذي لا يزيد اليوم عن بندقة، وانظر إلى ما يقال عادة: إن قلباً شجاعاً يحطم حظاً سيئاً، وحيث لا يوجد شجيرات بلوط لا توجد أوتاد، ويقال أيضاً: يطلع الأرنب من حيث لا يحظر بالبال. أقول ذلك إننا إذ لم نجد قصور سيدتي أو جواسقها هذه الليلة، فالآن أفكر أن أجدها نهاراً وقت أقلّ ما يكون تفكيرني فيها، وإذا وجدتها فدعوني بها.

- يقيناً، يا سانشو - قال دون كيخوته - ، أنت تورّد أمثالك دائماً جدّ مطابقة لما نحن بصددّه مثلما أعطاني الله خير حظ فيما أرغب فيه!

اتصرف سانشو بعد ذلك القول، وركز حماره، وظل دون كيخوته على الحصان مستنداً إلى الركاب وإلى مقبض رمحه، تملؤه تخيلات حزينة وغامضة، فتتركه حيث هو، ونذهب مع سانشو الذي اتعد عن سيده وهو لا يقل عنه اضطراباً وتفكيراً. وما كاد يخرج من الغابة حتى التفت برأسه ولما رأى أن دون كيخوته لا يظهر له، تراجل عن حماره وجلس قرب شجرة يحدث نفسه و يقول لها:

- فلنعرف، أخي سانشو، إلى أين أنت تذهب الآن: أتبحث عن حمار كنت فقدته؟

- كلاً، يقيناً.

- إذاً عمّ تبحث؟

- إنني أبحث عن أمر جدير بالاعتبار، عن أميرة، وفيها أبحث عن شمس الجمال والسماء كلها معاً.

- وأين تظن أن تجد ما ذكرته، يا سانشو؟

- أين؟ في مدينة طوبوسو الكبرى.

- جيداً ومن طرف من جئت تبحث عنها؟

- من طرف الفارس المشهور، دون كيخوته ديلا مانتشا الذي يعطب العوران ويطعم العطشان ويسقي الجوعان.

- كل ذلك جيد جداً. أوتعرف بيتها، يا سانشو؟

- يقول سيدي إنه يجب أن يكون قصوراً ملكية، أو جواسق مترفة.

- أو رأيته ذات مرة؟

- لا أتا ولا سيدي رأيناه قط.

- أو يبدو لك صواباً أو فعلاً حسناً أن يعلم أهالي طوبوسو أنك هنا بنية إخراج أميراتهم خفية وإثارة قلق سيداتهم، فيأتوا ويطحنوا أضلاعك ضرباً بالمصي خالصة ولا يتركوا فيك ضلعاً سليماً؟

- في الحقيقة ، قد يكونون على صواب كبير إذا لم يأخذوا بالاعتبار أنني مرسل  
وأني:

رسول أنت ، يا صديق

فلا إثم عليك ، لا.

- لا تتق بذلك ، يا سانشو. لأن أهالي لاميتشا غصوبون مثلما هم شرفاء . ولا  
يقبلون دغدغات من أحد. فوالله، إن شمو رانحتك، فإني أحكم لك بسوء الحظ.

- بُعداً لك، يا عاهر! اللهم حوالي ولا علي<sup>(1)</sup> أ كلا؛ إنما أبحث عن تعقيد  
البسيط إرضاء للآخر! وفوق ذلك، سيكون البحث عن دولثنيا في طوبوسو، كالبحث  
عن ماريكا<sup>(2)</sup> في رافينا<sup>(3)</sup>، وعن حامل الثاوية<sup>(4)</sup> في سلمنقة. الشيطان ، الشيطان  
ولا أحد غيره من ورطني في هذا الأمر

هذه المناجاة أحرأها سانشو في نفسه، وأحرقته منها عودته إلى القول في  
نفسه:

- يقيناً أن للأشياء كلها علاجاً ما عدا الموت الذي سمر من تحت نيره جميعاً  
بانقضاء الحياة مهما يشغل عيب ذلك ولقد رأيت ألف علامة تدل على أن معلمي  
مجنون يستحق الربط، وأنا أيضاً لا أتخلف عنه في الجنون، بل إنني أشد حمقاً منه،  
لأنني أثبته وأخدمه، إن صح المثل القائل: قتل لي من تعاشر ، أقل لك من أنت،  
والمثل الآخر: فليس مع من ولدت، بل مع من تعيش. وإذا كان مجنوناً ، كما هو  
حقاً، جنوناً يجعله يضع معظم الأحيان أشياء محل أشياء أخرى، ويحكم على  
الأبيض أنه أسود، وعلى الأسود أنه أبيض كما تراه له لما قال إن طواحين الهواء  
عمالقة، وإن بغال رجال الدين جمال ، وقطعان الأغنام جيوش أعداء، وأشياء أخر  
كثيرة من هذا النوع، فلن يكون صعباً جداً جعله يعتقد أن أول فلاحه أعثر عليها

(1) في الأصل: صبي هناك، يا صابغة! — المترجم.

(2) لينة سانشو.

(3) مدينة ليطالية

(4) المقصود كركسكو ابن قرية دون كيشوته — المترجم.

ها هنا هي دولثنيا، فإذا لم يصدق أحلف له، وإذا هو حلف، فسوف أحلف مرة أخرى، وإذا ليح، ألح أنا أكثر منه وبشكل تكون لجاجتي دائماً فوق لجاجته، وليأت ما يأتي. وبهذه الحاجة ربما أحصل منه على ألا يرسلني مرة أخرى في سفرات مشابهة، إذا رأى سوء الرسالة التي أجلبها له منها؛ أو ربما فكر، كما أتخيل، أن ساحراً شريراً من أولئك الذين يزعم أنهم يريدون بها شراً قد بلد شكلها ليُلحق به السوء والأذى.

بهذا التفكير هدأت روح سانشو، وعدّ مهمته قد أنجزت حقاً، ماكتأ هناك حتى المساء مفسحاً في المجال لتفكير دون كيخوته كيما يحسه قد ذهب وعاد من طوبوسو؛ حدث له ذلك كله على شكل حس إلى أن نهض ليركب حماره، فرأى ثلاث قرويات قادمات من طوبوسو باتجاهه، يستطير ثلاثة أو ثلاث جحاش، لأن المؤلف لا يفصح عن ذلك، وإن يكن بالإمكان الميل إلى الاعتقاد أنها كانت أتباً لأنها مطايا الفلاحات المألوفة. وإذا لم يلح هو على ذلك فلا داعي للتوقف كيما تتحقق منه. لما رأى سانشو الفلاحات هرع مرة أخرى بحثاً عن سيده دون كيخوته فوجده يتأوه وينطق بألف شكوى من شكاوى الحب ولما رآه دون كيخوته قال له:

- ما وراك سانشو صديقي؟ أيمكنني أن أعلم هذا اليوم بحجر أبيض أم أسود؟  
- الأفضل، يا سيدي - أجاب سانشو - أن تعلمه بالمقبرة كمنادين قاعات الدرس كيما يراها جيداً من ينظر إليها.

- على هذا الشكل، حثت بأنباء طيبة - ردّ دون كيخوته -  
- طيبة جداً حتى ما عليك أن تفعل شيئاً سوى أن تحتّ روئياتته وتخرج إلى الأرض الخلاء لترى السيّد دولثنيا ديل طوبوسو التي جاءت مع فتاتين أخريين من فتياتها كيما تراك.

- يا إلهي القدوس! أي شيء تقول يا صديقي سانشو؟ - قال دون كيخوته -  
إياك أن تخدعني، أو تفرح أحراري الحقيقية بأفراح زائفة.

- ماذا أجنّي بخداك يا سيدي إذا كنت قريباً جداً من كشف الحقيقة؟ - أجاب سانشو - . انخس حصانك، وتعال وانظر الأميرة سيدتنا قادمة لابسة ومزدانة، أخيراً، كما يليق بها. هي وفتاتها جمرّة من ذهب وكلهن عرائس لآلى، وكلهن ماسات

وياقوت وإستبرق من أعلى طراز. وشعورهن مرسلّة على ظهورهن، وهي أشعة شمس أخرى، كثيرة تلعب بها الريح، خاصة أنهنّ يقدمن راكباتٍ أفراساً conaneas بقعاً. وما عليك إلا أن تراها.

- تعني «Hancaneas»<sup>(1)</sup>، يا سانشو.

- الفرق قليل بين conaneas و Hancaneas - أجاب سانشو - . لكن، آيا تكن المطية التي يأتي عليها، فهن قادمات كأنّ ما تكون السيّدات اللاتي قد يرعب فيهن المرأة خاصة الأميرة سيدتي دولّينا التي تبهر الحواس.

- هيا بنا، سانشو - أجاب دون كيخوته - وسوف أهبك حلوان هذه الأخبار غير المنتظرة كما هي جديداً، خير غنيمة أكسبها في أوّل معامرة أقوم بها، وإذا كان لا يرضيك ذلك، فقد عهدت إليك بيتاج أفراسي الثلاث التي ظنّنت كما تعلم، لتلبد في مرج بلدية قريتا.

- إنني اكتفي بالمهار - أحاب سانشو -، فليس مصموباً أن تكون غنائم مغامراتك الأولى جيدة.

وخرجوا من العابة وهما في هذا الحديث، واكتشفاً قريباً منهما القرويات الثلاث. ومدّ دون كيخوته بصره في اتجاه طريق طوبوسو كله، وإذ لم ير فيه غير العلاجات الثلاث، اضطرب اضطراباً كاملاً، وسأل سانشو إن كان تركهن خارج المدينة.

- كيف يكون خارج المدينة؟ - أجاب سانشو -، أم أن عينيك في قفا رأسك حتى لا ترى أنهن هؤلاء القادمات إلى هنا متلثلثات كالشمس ذاتها في عزّ الظهيرة؟ - أنا لا أرى يا سانشو سوى ثلاث فلاحات على ثلاثة حمير فقال دون كيخوته.

- الآن أعوذ بالله من الشيطان! - أجاب سانشو - أيمكن أن تبدو لك ثلاثة أفراس، أو كيفما سميتها، يبيض كندف الثلج حميراً؟ سبحان الله! فلتتفّ لحيتي إن كان ذلك صحيحاً.

- لكنني أقول لك إنها حقاً حمُر أو أُنّ كما أنا دون كيخوته وأنت سانشو باتنا. أو على الأقلّ هكذا بدت لي.

(1) نسبة إلى موضع في ألكنترا.



- اسكت يا سيدي! - قال سانشو - ولا تقل كلمة كهذه ، بل اتفضي النوم عن عينيك وتعال تقدّم الاحترام لسيدة أفكارك التي صارت قريبة.

ولمّا قال ذلك تقدّم لاستقبال القرويات الثلاث وترجّل عن الحمار وأمسك برسن حمار إحدى القرويات، وقال وهو راكع على الأرض:

- يا ملكة الجمال وأميرته ودوقته، فلتفضل معاليك وعظمتك أن تستقبلي بلطفك ومشيتك فارسك الأسير الذي يقف هنا وقد صار حجراً رخاماً مضطرباً خائر القوى أن رأى نفسه في حضرتك البهيّة. وأنا سانشو تابعه. وهو الفارس المعلم دون كيخوته ديلامانشا المعروف باسم آخر هو الفارس ذو الوجه الكثيب.

حينئذ ركب دون كيخوته إلى جانب سانشو، وراح ينظر بعينين جاحظتين ويصر مضطرب إلى ما كان يسميه سانشو ملكةً وسيدة؛ وإذ لم يكشف فيها سوى قروية ليست بلبات وجه جميل جداً، وإنما هي منورة الوجه قطساء، حارّ وفعل من غير أن يجروا على فتح شفتيه. وكانت القرويات دهشات أيضاً أن رأين هذين الرجلين المختلفين جداً واكمين، ولا يدعان رفيقتهما تمضي إلى الأمام. لكن الفتاة المحتجزة المنقبضة والضجرة، كسرت الصمت وقالت:

- تنحّيا عن الطريق واتركانا نمر نحن مستعجلات.

فأجاب سانشو عن ذلك:

- آه، يا أميرة طوبوسو وسيدتها كلها! كيف لا يعطّف قلبك الكبير إذ يرى راكعاً أمام حضرتك السامية، عمود الفروسية الجوّالة ودعامتها؟

ولما سمعت ذلك إحدى الفتاتين الأخريين، قالت:

- لكن، قفي، يا حماره حميي، فأنّا أشدّ عليك. انظرا إلى أي شيء جاء هذان السيدان ليسخرا من القرويات! وكأننا لا نعرف هنا أن نسخر كما يسخران! اذهبا في طريقكما واتركانا نسير في طريقنا، وبالسّلامة لكما.

- انتهض يا سانشو - قال تلك اللحظة دون كيخوته - إنني أرى أن آلهة الحظ التي لا تشيع من إبناتي، قد سلّت الطرق التي يمكن أن يأتي منها شيء من السرور إلى هذه المهجّة المعذّبة التي تسكن جسدي. أمّا أنتِ يا أغلى ما يمكن للمرء أن يرغب

فيه، ويا غاية اللطف البشري والدواء الوحيد لهذا القلب المحزون الذي يعبدك، فإن الساحر الخبيث الذي يطاردني ووضع في عيني سحاً وأعشية، قد بدلك من أجلهما، ومن أجلهما فقط، جمالك منقطع النظر، وحول وجهك إلى وجه فلاحه بائسة، إن لم يكن قد غيّر وجهي أيضاً إلى وجه مسخ ما ليجمعه بعيصاً في عينيك، فلا تكفي عن النظر إليّ برقة وحب راتبة في هذا الحصوص والركوع السلي أقوم به لجمالك المشوه التواضع الذي تعبدك به روحي.

- عجباً لك، يا جدي! - أحابت القروية - يا صديقتي، إنني أسمع عزلاً. ابتعدا واتركانا نمر، ونحن شاكرات لكما.

تنحى سانشو وسمح لها بالمرور وهو في عاية السرور لخروجه بشكل جيد من ورطته. وما كادت القروية التي مثلت صورة دوليتيا، ترى نفسها حرة حتى نغست (فرسها) بمسلة كانت في طرف عصاه، فشرعت الحمامة تحري قُدماً في المروج. وإذ أحست الحمامة بوخزة المسلة التي أزعجتها أكثر من المألوف أخذت ترمع على شكل أسقطت فيه السيدة دوليتيا أرضاً ولما رأى دون كихوته ذلك هرع لإنهاصها، وسانشو لسرعة البردعة التي مالت أيضاً إلى بطس الحمامة فحزمها. إذا، سويت البردعة وأراد دون كихوته أن يرفع سيده المسحورة بين ذراعيه ليضعها على الحمامة، فأعفته من هذه المهمة بنهوضها عن الأرض، ورجوعها قليلاً إلى الوراء لتكتسب عزماً وانطلقت واثقة واضعة يديها كليهما على كفلي الأتان وألقت بحسبها فوق البردعة أرتق من الشاهين راقبة الفرشخي كأنها رجل. وقال سانشو حينئذ:

- أقسم إن السيدة معلمتنا أشط من قطامي وتستطيع أن تعلم أمهر قرطبي أو مكسيكي الركوب على طريقة الفرسان! فقد اجتازت قربوس السرج الحلفي بقفزة واحدة، وجعلت (العرس) تركض من غير مهاميز وكأنها حمار وحش. ولا يقل في ذلك عنها فتاتها. وكلهن يجربن كما الريح.

وتلك كانت الحقيقة، لأن دوليتيا لما رأت نفسها راقبة اندفعت الأخيريان إثرها وانطلقن يجربن من غير أن يلتفتن برؤوسهن حتى مسافة تريد عن نصف فرسخ. تابعهن دون كихوته بنظرمه ولما رأى أنهن لا يبن له التفت إلى سانشو قائلاً له:

- كيف يبدو لك مقدار كُره السحرة لي؟ وانظر إلى أي مدى يمتد خبثهم والحد الذي يكتونه لي، لأنهم أرادوا أن يحرموني من السرور الذي كان بإمكانني الحصول عليه برؤيتي سيدتي في كيانها. في الواقع، أنا ولدت لأكون نموذجاً للتعساء ولأكون هدفاً ودرية تسد إليها وتصيبها سهام الحظ العاثر. واعلم، يا سانشو، أن هؤلاء الفلكارين لم يكتفوا بتغيير هيئة سيدتي دوليتيا وتشويهها، وإنما شوهوها وحولوها إلى شكل جد وضيع، وحد قبيح كشكل تلك القروية، ونزعوا عنها في آن واحد كل ما هو خاص بالسيّدات الكرامات وهو الرائحة الطيبة، لسيرهن دائماً وسط العنبر والأزاعير. وإني أعلمك يا سانشو، أنني لما جئت لأرفع دوليتيا على فرسها (كما تزعم أنت وتبدو لي حمارة) شممت منها رائحة ثوم نيء خنق روحي وسمّتها.

- آه، يا همج! - صرخ سانشو في هذه الأثناء - آه، يا سحرة لدودين وسيئي النية، ويا حظ من براكم مُغلّبين سلك من حياشيكم كما يعلق السردين بقضيب من قصب. فأنتم تعرفون كثيراً، وتقلّدون على أشياء كثيرة وتصمون شرّاً كبيراً. يكفيكم يا حمقى، أنكم حولتم لؤلؤتي عبي سيدتي، إلى عصية بلوط، وشعرها الذهبي إلى ملامح قبيحة من غير أن توفرُوا الرائحة التي ربما كنا استنحنا بواسطتها ما يخنس تحت تلك القشرة البشعة، وإن لم أر قط، إذا قلنا الحق، بشاعتها وإنما جمالها الذي يزيد فيه درجة وبعض القرايط شامة على شفرتها اليمنى بشكل شارب عليه سبع شعرات أو ثمان كأنها حيوط ذهب وتزيد في طولها عن شبر.

- ولا بدّ لدوليتيا من أن يكون لها شامة على لوح الفخذ تناظر الشامة التي لها على الوجه طبقاً لتناظر شامات الوجه مع شامات الجسم، لكن شعرات بالضحامة التي ذكرتها طويلة جداً بالنسبة للشامات - قال دون كيخوته -

- إنّا، أقول لك أنها كانت تبدو ملائمة لها - أجاب سانشو -

- وهذا ما أؤمن به، يا صديقي - رد دون كيخوته - ، لأن الطبيعة لم تضع شيئاً في دوليتيا إلا كان كاملاً ومنجزاً على أحسن وجه. وهكذا، لو كان لها مئة شامة كالتى

تذكرها، فهي ليست شامات، وإنما أقمار ونجوم متلألئة. لكن، قل لي يا سانشو: ذلك الذي بدا لي بردعة وسويته أنته أكان سرجاً عارياً أم مقعداً عادياً؟

- لم يكن سوى سرح فارس مغطى بغطاء ناعم يساوي نصف مملكة لعظيم ترفه -  
أجاب سانشو -

- واعجبا أنني لم أرَ ذلك، يا سانشو! - قال دون كيخوته - الآن أقول لك مرة أخرى وسأقول ألف مرة إنني أتعس البشر.

تعِب سانشو من عمله على إخفاء ضحكته وهو يسمع حماقات سيده المخدوع على شكل ناعم جداً. وبعد أحاديثٍ أخرى كثيرة جرت بين الرجلين، امتطيا أخيراً دابتيهما من جديد، وتابعا طريقهما إلى مرقسطة حيث كانا يفكران أن يصلا في وقت يستطيعان أن يدركا احتمالاتٍ كبرى تحري عادة في هذه المدينة العظيمة كل عام، لكن، قبل وصولهما إلى هناك حدثت لهما أمور تستحق لكثرتها وكبرها وجذتها أن تُكتب وتقرأ كما سنرى لاحقاً. ■

# الخروج

عائلة ألتاوغلو

ترجمها عن التركية:

جوزيف ناشف

## الخروج مسرحية من فصل واحد

الفتاة

الأب

((غرفة صغيرة دون نوافذ.. هناك باب واحد.. في العرفة رموف، وجدران، وفراش للتنظيف بأشكال متعددة.. مكائس.. علب لمبيدات الحشرات.. أوان متعددة الأشكال.. علب منظفات.. هناك العديد من المبيدات وجدت لهذه الغاية.. هناك إعلانات ورقية على الجدران... أفشيات صغيرة، وكبيرة عليها رسوم، والبعض الآخر دون رسوم.. أغلب هذه الأفشيات تبين مقاومة هذه الحشرات، ونقرأ عليها: «كيف تحارب الحشرات الضارة؟ أسهل الطرق للقضاء على حشرات الحمام.. الطبعة الثانية». «كيفية القضاء على العقارب، والحشرات، والذباب، ومواجهة كل هذه المخاطر»، «استعمل هذه القبلة للقضاء عليها نهائياً» «يمكنك أن تستريح بعد استعمال هذا الدواء الفعال».. «أدوية لا تخيب أبداً».. «يمكنك القضاء عليها من الوهلة الأولى».. بعض هذه الكتابات مكتوب باليد.. هناك كتابات لا يمكن قراءتها، لأنها تتصاعد نحو الأعلى مثل السلم.. نجد مغسلة في إحدى الزوايا، وفي زاوية أخرى طاولة خشبية.. يجلس رجل مسن عند رأس الطاولة، وهو الأب، وقد مال برأسه على دفتر كبير

موجود أمامه، إنه يجري بعض العمليات الحاسوبية.. أيضاً نجد فتاة في العشرين، أو الخامسة والعشرين من العمر.. صفراء اللون تحاول أن توقف لعبة أمامها.. هناك ضوء أحمر يلمع من إحدى العينين، وضوء أخضر من العين الأخرى.. الضوءان يشعلان ويتطفئان الواحد بعد الآخر..).

- الفتاة: قفي على رجلك أينها الصغيرة.. قفي لمرة واحدة.
- الأب: «يجري الحسابات» خمس علب من مسحوق الصابون الكبيرت.. ثلاث كيلوات من (أستريك) أربع علب من الددت.. كيلوان من الدواء المعيت.. (50) سم من الدلتيل.. «يرفع رأسه» ما هذه؟
- الفتاة: «دون اهتمام» إنها من أجل اللعبة يا أبي.
- الأب: «بازعاج» دائماً اللعبة.. دائماً اللعبة.. تشتري كل شيء من البائع، تشتري كل ما يبيع.
- الفتاة: وماذا يبيع سوى ميدات الحشرات؟ ماذا يبيع سوى الفراشي، والمكانس؟
- الأب: «بشك» ها أنت اشترت منه الدلتيل.. إن لم يكن يبيع هذا، فمن أين اشترته؟!
- الفتاة: «خائفة» خمسون سنتياً.
- الأب: «بشك» أم أنك خرجت دون علمي؟
- الفتاة: أنت تعرف أنني لا أستطيع الخروج، حتى لو أنني أردت ذلك.
- الأب: «ينظر إلى وجه ابنته لفترة.. يبدو أن شكه قد زال.. يعود ثانية إلى دفتريه ويكتب» خمسون سنتياً من الدلتيل من أجل اللعبة «يتسم» هل أصبحت جميلة إذا؟

- الفتاة: «تلفتت إلى اللعبة» هيا.. قفي.. هيا.. قفي هكنا..
- الأب: «يرفع رأسه عن الدفتر» تكلمي..
- الفتاة: ماذا؟
- الأب: هل أصبحت جميلة إذا؟
- الفتاة: من؟
- الأب: اللباس الداخلي للعبة.
- الفتاة: «تحاول إيقاف اللعبة على قدميها، وترفع تنورتها، ثم تتوقف.. تسرع إلى الجدار الموجود في الخلف.. تقع اللعبة.. تأخذ الفتاة علية ميد، وترش أسفل الجدار» ثلاثة.. لقد قتلت ثلاثة..
- الأب: «يضرب بقوة على الطاولة» لقد استعملت البخاخ مرة أخرى.. البخاخ عال جداً، ألا يمكنك أن تستعملي قدميك في القضاء عليها؟ ماذا سبحت إن دهستها بقدميك؟
- الفتاة: «بحذر» ستسخ شحاطتي.
- الأب: أنت متاففة، وعصية المزاج.
- «تأخذ الفتاة مكنسة، وفرش خانه، وتكنس أسفل الجدار، ثم تفرغ ما في الفرش خانه ضمن صفيحة القمامة الموجودة في إحدى الزوايا، وبعدما تعلق غطاء الصفيحة بقوة، وتنظر إلى يديها».
- أنت عصية جداً، وكأن الحشرات لا تكفيها المبيدات.. تصرفين كل ما بقي لي من مال على النظافة..
- الفتاة: «تذهب إلى المغسلة الموجودة في إحدى الزوايا، وتبدأ بغسل يديها بالصابون» حشرات الحمام تزدد يوماً بعد يوم..
- الأب: لم تغسلين يديك بالصابون؟
- الفتاة: لقد أسختا.

- الأب: لم تتسحبا.. أنت لم تمسكي الحشرات.. أمسكت بالمكسة.
- الفتاة: «تشف يديها، وتنظر إليهما» كما تعرف يا أبي.. أنا أشعر دائماً أنني أمسك الحشرات، أحس دائماً أنها بين يدي، «تشم يديها، وبعد أن تتأكد أن والدها قد عاد إلى حساباته، تذهب وتصب بعض الكولونيا على يديها»؟
- الأب: «يرفع رأسه بسرعة» لم سكيت كولونيا؟
- الفتاة: «تخبي يديها خلف ظهرها» لم أضع.
- الأب: بل وضعت.. وضعت.. شممت رائحتها «يعود إلى دفتر حساباته، ويصع رأسه بين يديه، «ويصوب ماله» ستغرقيني.. ستغرقيني كلياً «يش مثل المريض» كلياً كلياً.
- الفتاة: «تذهب إلى حائض والدها، وهي حذرة» لا نك يا أبي.. لا نك «تدأ بالكاء، بشكل عادي» فقط قليلاً من الكولونيا.. نقطتين فقط كل ما في الأمر «ترجاجة مكتوب عليها (غصن الربيع) هل تعرج رائحة كريهة من عصي الربيع؟ هل هي مغشوشة؟ «تبكي بقوة أكثر؟» إنه موسم ربيع الفتيات.. الفتيات.. إنهن يعشن مع آبائهن في الربيع «محشرجة» مع الحشرات..
- الأب: «يرفع رأسه، ويحاول الضحك» لِمَ تبكين إنذا؟ هه؟ لم؟ آه منك أينها الملعونة «يحاول مازحها» لم؟ لم هه؟ لم؟
- الفتاة: «تضحك من مازحة والدها» لا شيء «تهرب، وتذهب إلى لعبتها، وتحاول أن تجعلها تقف على قدميها ثانية» هيا.. هيا.. هيا.. هيا.. «تقع اللعبة على الأرض» إنها لا تقف.. لا تقف أبداً.. تسقط.. تنهار دائماً..
- الأب: «يقفز من مكانه، ويتجه إلى الجدار الموجود في الجهة اليسرى، وينظر إليها بدقة «يخلع حذاءه، ويضرب الجدار» لقد



- هربت.. إلى أين هربت؟ «يفتش».
- الفتاة: «تذهب إلى والدك، وتبحث معه.. لقد هربت.. الأفضل أنها هربت.. لا أريد أن تقضي عليها فوق الجدار.. الجدران تنسخ.. أنا أحب الإعلانات، ولكن ما بداخلها غير صحيح، أعرف أن ما كتب دجل..
- الأب: «يستمر في البحث» اللعنة عليها.. فيما هي تنجّه إلى هذه ترلها اختفت فجأة.. الإنسان يصاب بالحيرة..
- الفتاة: نعم.. فعلاً هذا أمر محير.. لو كان الأمر غير محير لأصبح سهلاً..
- الأب: «يعود إلى الطاولة» انتظري هناك.. انتظري.. ستخرج الآن من ثقب ما..
- الفتاة: «تميل على الأرض» صغيرات.. كميات لا بأس بها.. كلهن صغيرات.. قطعان.. لا يمكن البحث.. إنها قطعان «تدوس» بقدمها على الأرض، و«اشمئزاز» اتسحت.. كل شيء اتسخ، حتى شحاطتي، والأرض أيضاً.
- الأب: توقفي.. لا داعي كي أتحدث.. أريد أن أنتهي من هذه الحسابات.
- «تخلع الفتاة الشحاطة التي قتلت بها الحشرات.. تنجّه قفزاً وبشحاطة واحدة إلى المفصلة، وتملأ دلو من الماء، ثم تضع فيها حفنة من الصابون.. تغور منها فقاعات.
- تأخذ قطعتين من القماش، ثم تنجّه إلى المكان الذي قتلت فيه الحشرات، تضع قطعة من القماش في الدلو، وتعصره، ثم تمسح أسفل الشحاطة التي في يدها، ثم تتعلم الشحاطة، وتعود ثانية إلى المفصلة.. تغسل يديها بالصابون، ثم تضع قليلاً من الكولونيا.. يشم الأب.. يهز رأسه بعصبية.. تعود الفتاة

ثانية إلى الدلو، وتضع فيه قطعة القماش ثانية، وتعصره، ثم تمسح الأرض بقوة، وفيما تفعل هذا، يرسم الاشمشزلز والقرف على وجهها، وبعد ذلك تمسك قطعة القماش برؤوس أصابعها، وتحمل الدلو باليد الأخرى، وتتجه نحو الباب..  
تقف في العتبة.

الفنأة: ليتني أستطيع الذهاب بعيداً.. أبعد من هذه العتبة..

الأب: يرفع رأسه فجأة، ويتحدث بانزعاج «أين تذهبين؟

الفنأة: «تكمل حديثها» لن أخرج إلى الخارج.

الأب: بل كنت ستخرجين.

الفنأة: كنت سأفرع الماء من العتبة.. مثل كل مرة.. من العتبة.

الأب: «يقفز من مكانه، ويتجه نحو الفنأة» تريدين التلاعب علي  
أليس كذلك؟ تريدين التلاعب والمهرب..

الفنأة: «تمسك لأول مرة.. تفتح الباب.. ترى طلاماً دامساً في  
الخارج» قلت لك سأفرع الماء من العتبة.. سأقف في العتبة،  
وأسكب الماء خارجاً.

الأب: «يشير إلى الخارج» انظري كيف هو الظلام.. انتبه.. إياك أن  
تخرجي.. الظلام دامس.

الفنأة: «تنظر بخوف إلى الخارج» معم.. ظلام شديد.. ظلام دامس..  
«تسكب بسرعة ما في الدلو نحو الخارج، ثم تعود باتجاه  
المغسلة» ما هذه القنطرة يا إلهي.. ما هذه القنطرة؟

«يفلق الأب الباب بسرعة، ويظل واقفاً في مكانه» يجب أن  
نفتح حفرة.. يجب أن نضع المياه الآسنة في تلك الحفرة..  
ستكون الحفرة في مكان مضيء.

الأب: «ينظر إليها باهتمام» تستطيعين إفراغها في المغسلة.. لا داعي  
للخروج.. هناك حفرة للمغسلة «يتأكد من إغلاق الباب» ثم

يعود ثانية إلى الطاولة.

الفتاة: تغسل الدلو في المغسلة لقد اتسخ هذا المكان.. اتسخ للدرجة أنني عندما أغسل وجهي أشم رائحة الحشرات الميتة..

الأب: يجب أن تعتادي.. على المرء أن يعتاد على كل شيء.

الفتاة: أتوقف لفترة وتفكر أنا لست طفلة.. لقد كبرت، ورغم هذا، فأنا لم أعتد.. «تلقي نظرة خفيفة على الباب» لم أعتد أبداً «لوالدع» لم أعتد على هذا يا أبي.

الأب: «يحسب» هناك نقص.. دائماً هناك نقص.. كيلو من الكبريت للاستفادة منها في البيت، وكيло آخر من الكبريت لوضعها تحت الجدران.. إن سعر الكيلو من الكبريت «يرفع رأسه، وكأنه أحس شيء» ما؟ لم تشتري بحس الكبريت؟ الكبريت يستخفم لإخالة الأفاعي

الفتاة: «بعد غسل الدلو، تغسل يديها بالصابون» استخدام الكبريت يجعل حشرات الحمام تهرب أيضاً؟ ألم يقل البائع هكذا؟ «تشم يديها» الأفاعي تلعب إلى الأماكن التي توجد فيها الحشرات.. هكذا قال البائع.

الأب: هكذا يقنعنا البائع.. إنه يجعلنا نخافه، وفي الوقت نفسه يشجعنا على شراء الدواء لأن له فوائد كثيرة..

الفتاة: ولكن من الضروري جداً إخافة الأفاعي، الأفاعي..

الأب: «يقاطعها مفكراً» ولكن علينا أن نتخلص أولاً من الحشرات... إن انتهت الحشرات فإننا ننتهي من الأفاعي أيضاً.

الفتاة: «متعبة» وماذا تفعل سوى ذلك يا أبي؟ منذ أن وعيت، ونحن في هذا البيت «فجأة ترمي نفسها على أنبوب الماء» هاهي.. اثنتان معاً «تخلع شحاطتها، وتضرب الحشرات» لقد هربت.. هربت الاثنتان معاً.. ترى إلى أي ثقب هربتا؟ «تأخذ علبة من

- الأب: الرفء لئنا نستطيع مغادرة هذا البيت  
 عادت ثانية إلى استخدام البخاخ.. كم مرة حفرتك.. إن لم  
 نكن في حالة حرجة لا نستعمل هذا البخاخ.. استعملي آلة  
 البخ (الطروية).. دعيه.. بخي الثقب.. هيا!
- الفتاة: «عابسة.. تأخذ آلة البخ، وتبدأ البخ في الثقب هذا الدواء تفوح  
 منه رائحة كريهة.. رائحة لا تطاق.
- الأب: أنت منزوعة دون سببه.. تنزعجين من كل شيء.. لقد مللت.  
 «الفتاة تنج نحو المغسلة وتبدأ بالغشيان» أنا لا أشعر بها أبداً  
 «يرى انتنه مصابة بالغشيان.. يقف مضطرباً ويتجه إليها» هل  
 أنت مريضة؟
- الفتاة: معدتي مضطربة..
- الأب: أخشى أنك تستقيم الغشاء، وتظر إليه بحلة» يعني.. حامل؟
- الفتاة: «باضطراب» كيف؟ «يفقدان أمل» ومم؟ «تبكي» إن كان ولا  
 بد، فإن ذلك من حشرات الحمام.. ماذا يمكنني أن أنجب؟ إن  
 كنت سأنجب، فإنني سأنجب ذريرة من الحشرات.
- الأب: «يمسك ابنته، ويجلسها على مقعد» يا لك من فتاة مضحكة..  
 كثيراً «تبكي الفتاة» يا لك من فتاة ممتازة.. تحاولين البكاء،  
 ولكنك في الوقت نفسه.. تضحكين تضحكين أليس كذلك؟  
 هيا.. اضحكي... هيا.. ألا تضحكين؟ استمعي إلى ما سأقوله  
 لك.. سأحكى لك حكاية جميلة.. حكاية جميلة لم أحدثك  
 عنها من قبل.. ستلوحين فيها.. ستقولين لي: أه يا أبي ما هذه  
 الحكاية الجميلة؟ اسمعي الآن.. اسمعيني ولا تبكي.. لا  
 تبكي.. سأحكى لك إن لم تبكي.. إن بكيت فلن أقول لك  
 شيئاً.. ستسرين بها كثيراً.. ليست إشاعة، بل حكاية جرت  
 «يتحدث دون أمل» في زمن ما.. يعني في أحد الأزمنة.. لقد

حدثت هذه الحكاية في أحد الأزمنة.. كان هناك رجل فقير جداً.. فعل أمراً سيئاً.. تعرف إلى رجل غني جداً.. كان هذا الرجل الغني جداً، يقيم في مكان غير معروف.. صحيح أنه كان يقيم في مكان غير معروف، ولكنه كان يذهب كل أسبوع إلى القضاء، نعم إلى القضاء.. يبيع كل منتجاته.. لقد كان يمتلك منتجات كثيرة، وبعد بيع منتجاته يمتلئ كيسه بالمال، ويعود إلى مكانه.. إلى بيته، وفيما هو عائد إلى بيته، كان يسر على أماكن خالية تماماً، لأن بيته في مكان ما.. كما قلت لك.. كان هناك رجل فقير جداً.. ألم أقل لك هذا من قبل؟ وذات يوم، وفي ليلة قاسية جداً..

الفتاة: «تقاطعه مأكبة» أي شيء جميل في هذه الحكاية؟ إنها حكاية سيئة جداً.

الأب: «يركع إلى جانب ابنته، ويأخذ يديها بين يديه» لم تعجبك هذه الحكاية إذن؟ ولكن نهايتها جميلة.. استمعي إلى نهايتها، ستسرين كثيراً.

الفتاة: «بأكبة» لا أريد.

الأب: لا تريدن هه؟ لو أنك استمعت إليها لكان أفضل.. على أية

حال.. الحمد لله أنني أعرف حكاية أخرى.. هذه أفضل من تلك، ولكن لا تبكي.. سأحكى لك إن لم تبك.. هيا.. قل لي لن أبكي «الفتاة تبكي بحسرة» على أية حال.. سأحكى لك، وإن كان بإمكانك البكاء، إياكي.. إنها حكاية جميلة.. آه.. يا لطيف.. يا لطيف.. أنا لم أستمع إلى حكاية جميلة كهذه يا حياتي.. اسمعي.. «يبدأ الحكاية، وهو فاقد الأمل» هناك امرأة عجوز.. هذه المرأة العجوز نظرت طويلاً إلى الماء.. لقد كان هناك وادٍ أمام منزلها ينصب فيه الماء.. نظرت طويلاً إلى الوادي، ثم فكرت لماذا أصبحت عجوزاً شعثاً إلى هذه

الدرجة..؟

الفتاة:

«تبكي بقوة أكثر» إنها حكاية حزينة جداً يا أبي.. حزينة..  
صديقني إنها ليست كذلك.. استمعي إلى نهايتها أولاً..  
ستفجرين من كثرة الضحك.. أحل ستضحكين كثيراً.. لقد  
استمرت هذه المعجوز الشمطاء بالنظر إلى الماء، والتفكير،  
و ذات يوم خطر ببالها خاطر «يضحك رغماً عنه» أتعرفين ماذا  
خطر ببالها؟ لقد التقت بشاب في أحلى أيام شبابه.. يومها  
عشقتها.. نعم هذا ما خطر ببالها، وشعرت أنها منذ فترة طويلة  
لم تعشق أحداً.. لم تن علاقة مع أي رجل.. ولهذا..

الفتاة:

كل هذا لأنها لم تجد رجلاً يهتم بها.

الأب:

اعتقدي كما تشائين.. صحيح أن هذه المرأة عجوز قبيحة،  
ولكنها كانت تملك شيئاً حميلاً أهم الجميع . كانت غنية..

الفتاة:

وبالإضافة إلى هذا، فحن لسا أغنياء أيضاً «تقف فجأة» ليس  
لدي سوى حشرات الحمام لا يملك شيئاً سوى الحشرات  
التي لم نستطع القضاء عليها..

الأب:

يكفي أنني موجود؟ أنا من أجلك، وأنت من أجلي.. يكفي  
أنا موجودان؟ رغم أن تلك المرأة كانت وحيدة.. لا يتحدث  
معه سوى راعي القطعان.. هل الخادم بسوية الأب؟ أو الأنسة  
بسوية السيدة؟ آسة وسيدة.. أب وابنته.. كما قلت لك لقد كان  
الراعي هو الوحيد الذي يتكلم مع تلك المرأة.. الراعي  
مرضى.. وعندما يحل الليل يدخل الراعي مع مرضه،  
والقطيع.. ليس لديه أحد يتحدث معه.. الرعاية دائماً وحيدون..  
لقد كان هذا الراعي يجلس تحت شجرة في الليل الدامس..

الفتاة:

أنت تدخل الفتاة إلى نفسي يا أبي.

الأب:

«يقف غاضباً» ألا تريد أن أحكي معك؟

- الفتاة: ولكنك لا تحكي لي..
- الأب: إذن لن تبكي؟
- الفتاة: «صحيح» جميع أطرافي تعيش في القلابة.. هذه القلابة لم أستطع التخلص منها.
- الأب: «يفقد رباطة جأشه، ويصبح هو أيضاً» أنت فتاة مزاجية.. أنت مصابة بالهذيان، والثرثرة لقد مللت.. مللت أنت لا تدعيني أكمل حساباتي أيضاً.. كي يعمل المرء في تدقيق حساباته يجب أن يكون في وضع هادئ، ونشيط أولاً..
- الفتاة: «تقرب منه بهلوه» جسدي متعب.. أنا متعبة.. متعبة.
- الأب: أنت لست طبيعية.. ما الذي حملك متعبة؟ نحن نحارب الحشرات.. هذا كل ما في الأمر.. هل أنت الوحيدة التي تحارب الحشرات؟
- الفتاة: فبهمة دائماً في هذه العرفة.
- الأب: وماذا لو أنك كنت تحاربين جيشاً؟ هه؟ إني أسألك؟ الحرب في الساحات مثل الرجال.. الآخرون كالنساء، والفتيات.. وأبل من القنابل.. دم الإنسان.. دم هه؟ أنت لم تعادي على دم الإنسان.. كل ما في الأمر حشرات الحمام.. أنت تنزعجين حتى من هذه.. إني أشتري الدواء دائماً.. دون توقف.. ماذا تريدان أكثر من هذا يا ابنة الخنزير؟
- الفتاة: «تلعب مع اللعبة.. تيلو عليها علامات الخوف تتحدث مع اللعبة سأحررك.. صدقيني سأحررك.. دعي الأنوار تشتعل في عينيك.. عندما تشتعل هذه الأنوار.. أجل هذه الأنوار، وبشكل مستقيم.. مستقيم.. صحيح.. الحشرات.. أنت «وكان السلسلة قد انحلت منذ فترة طويلة» عندما تشتعل في عينيك الأنوار نفسها.. تكونين حرة.. مستقيمة.. ماذا قصرت تجاهك؟ ما هو

ذني؟ ولدت.. و.. (تستجمع أفكارها) أيتها اللعبة.. أنت لا تخافين، ولا ترتعين من أي شيء في هذا البيت.. الخوف.. تبكي فجأة إني أختق.. «ترمي نفسها باتجاه الباب».

الأب:

«يلحق بها» لا تذهبي.. سأخرجك إن كنت تريدین ذلك.. سأمسك يدك وأخذك إلى الحديقة أجل إلى الحديقة.. إن كنت تحبين الأوز العراقي، فإننا.. معاً..

الفتاة:

أنت خرف.. خرف وأنا.. نذهب نحن الاثنين هه؟

الأب:

منشترى مبيدات جديدة..

الفتاة:

ليت هذه الجدران تهوي على رأسك.. «تدفع الأب، وتفتح الباب.. ترى الظلام الدامس من خلف الباب، وتدخل العاصفة إلى الداخل».

الأب:

«توسل» منشترى مبيدات ذات فعالية قوية.. ستري.. قفي.. لا تخرجي.. «تخاف الفتاة من المظلام، والعاصفة، وتراجع إلى الورا» إن كنت تريدین الخروج ولا بد، فليكن ذلك في يوم مشمس.. سنخرج معاً في يوم مضيء.. انظري كم هو مظلم.. توجد عاصفة قوية في الخارج «تسود على وجهه علامات التحايل» سترميك هذه العاصفة على الأرض منذ الخطوة الأولى.. إنها عاصفة مخيفة.. «يخيف الفتاة، ثم يفلق الباب بهدوء» ستخرجين في يوم مشمس.. ستري الحديقة، وتسيرين إلى جانب الماء.. ستكون غصون الربيع مزهرة.. ستجمعين زهور الربيع..

الفتاة:

«تتمسك قف، وانتظر.. انتظر، وقف.. الجميع ينتظرون.. لا يمكن الخروج إلى الخارج».

الأب:

«لا يفهم شيئاً» سأشترى مبيدات مفيدة أكثر.. مبيدات فتاكـة ضد جميع الحشرات «يمسك يد الفتاة.. يأخذها أمام إعلانات



المبيدات؟ ما هذه؟ مبيدات فعالة.. سنشتري من هذه إن شئت..  
هذه حديثة.. يقال إنها من أحسن الأنواع.. ألم يقل البائع إنها  
من أقوى الأنواع الفتاة؟ سنذهب إلى البقال، ومن هناك إلى  
الحديقة.. انتظري... هذا الدواء أيضاً قضي على الجميع ربما  
سعره غال، ولكن لا بأس.. إن كان سيقضي عليها جميعاً..  
فأنا على استعداد لصرف كل ما لدي من أجل شرائه.. أدفع  
كل ما لدي.. سندفع.. سندفع إن كنا سنقضي عليها نهائياً..

الفتاة: منزوعة.. تنف دون حيلة أنت لا يمكن أن تدفع شيئاً.. لن  
تدفع..

الأب: ألم أدفع قبل الآن؟ ألم أدفع من أجل داتيل اللعبة؟ تحني  
برأسها ساكنة الفتاة

أنا لم أهتم بالبيت كثيراً، أعرف ذلك.. كل ذلك بسبب الحشرات..  
لم أثارها حينذاك لم أؤسس لك عشاً حميلاً.. أعرف.. ماذا  
أفعل؟ كنت وحيداً.. وعندما أكون وحيداً لا أستطيع أن أفعل  
شيئاً.. لا أستطيع.. لو كانت والدتك، والآخرون معنا لكنا قاومناها  
بشكل جيد.. لو أننا أعطينا الأمر أهمية خاصة.. أهل البيت  
رحلوا.. رحلوا باكراً.. باكراً.. والدتك أولاً، وبقيت وحيداً.. وحيداً..

الفتاة: «قاطعهم» إنك تتحدث دون فائدة يا أبي.. دون فائدة.. «تصرخ»  
ليس لدي ما أدفع، لا أملك شيئاً.. لا أملك شيئاً.. لِمَ أدفع أنا؟  
لأي شيء أدفع؟ لأي شيء؟ لم؟ ماذا سأدفع وعن أي شيء؟

الأب: تدفعين؟ فيذهب إلى دفتر الحسابات انتظري.. علبتين من  
المبيد القاتل؟ بكم؟ هل أنت دفعت ثمنه؟ هل أنت؟

الفتاة: وهل أنا التي حولت البيت إلى عش للحشرات؟  
الأب: ساموت مع الحشرات، وأرحل.. حتى لو أنك لم تثرثري،  
وتهذي، فأنتي ساموت، وأرحل.

- الفتاة: أنا لم أطلب سم الفئران... كلا.. لم أطلب أية واحدة من هذه...  
لم أطلبه. أنا.. أنا.. لا أعرف لا أعرف أنني كنت سأولد في  
بيت لا توجد فيه حشرات، جدرانها بيضاء بلون الحليب  
ونوافذه مضاءة، وبابه شمس.. شمس..
- الأب: «يتمتع» البعض لا يهتم بالحشرات، والبعض لا يرى أبداً...  
الرؤية.. إن لم تري، فهذا يعني لا..  
لا تهول الأمر ثانية..
- الفتاة: «غاضباً» يا عديمة التريية...  
الأب: أنت جالس على ظهري، ولهذا السبب أنا ضميعة.. هل تفهم؟  
الفتاة: لهذا أنا لست قوية.. لقد تضخم جسدك الثقيل..  
الأب: «باكياً» لينكسر طولك...  
الفتاة: لا ممل...  
الأب: «بكاء» أهنا الكلام يقال لأب؟ «متألماً» لأب مثلي.. لأب  
عطوف مثلي؟  
الفتاة: «ترفض فجأة وتأخذ لعبتها وتضعها على صدرها» يا  
لعبتي: يا لعبتي: يا لعبتي..  
الأب: «ينظر إليها بطرف عينه: يحاول الشار لنفسه» لقد امتلأت  
الحشرات في شعر لعبتك:  
الفتاة: «ترمي اللعبة فوراً» أين «ترفض وتأخذ ميلاً من فوق الرف..  
تسكب على لعبتها، ثم تتهاوى متعبة» ولكن لم؟  
الأب: «وكأنه نال ثأره» انظري إلى الجدران.  
الفتاة: «لم تعد مهتمة» كل هذه الحشرات، وكل تلك المييلات  
السامة... كيف يمكن للعبة أن تحتل؟ كيف تحتل لعبة  
كهذه؟

«تنظر إلى اللعبة الواقعة على الأرض فلم يعد الضوء الأحمر»  
والأخضر يشع من عينيها»

الأب:

«يتقدم من ابنته، وينظر هو أيضاً إلى اللعبة بخوفه ما بها؟  
لم يعد فيها شيء.. لا الضوء الأحمر، و لا الأخضر.

الفتاة:

هل انطفأتا؟

الأب:

قل اسمها... قل اسمها بصراحة، لمرة واحدة، ولا تنهرب.

الفتاة:

هل انطفأتا؟

الأب:

ماتت يا أبي.. ماتت

الفتاة:

لا تتحدثي هكذا... لم تكن اللعبة عائشة.. لقد انتهت البطارية،  
ولهذا انطفأت.

الأب:

«تنظر بخفية إلى اللعبة، ثم تحضر المكينة المعلقة على  
الحدار، وتكسر اللعبة حبة حبة.. حبة حبة كثيرة..

الفتاة:

«يسرع، ويحاول أن يأخذ المكينة من يديها» قفي.. لا تكسري  
اللعبة.. سصلحها.. سأصع فيها بطارية جديدة.. سأجعلها  
تعمل.. ستعمل ثانية.. سبداً من جديد..

الأب:

دعها.. لن تلعب ثانية.. لن تلعب.

الفتاة:

أنا لن ألعب.. سأعطيها لك بعد أن تعمل.. ستلعبين بها.

الأب:

«تهز المكينة في وجه أبيها» قلت لك دعها.. لا أريد لعبة،  
انطفأت عيناها.

الفتاة:

«يحاول أن يعيد اللعبة عن المكينة.. يتصارع مع ابنته» لعبة  
جديدة؟ هذا سهل على اللسان، نحتاج إلى مال كثير، لشراء  
لعبة جديدة.. إننا نستدين كثيراً.. علينا أن نستدين من جديد..  
ديوننا كبيرة.. هل تفهمين؟ لا أستطيع التسديد.

الأب:

«تصرخ» إما كل شيء، أو لا شيء... إما كل شيء، أو لا

الفتاة:

- شيء.. «تكس اللعبة».
- الأب: «يجلس متعباً.. يبكي، وهو يرى كيف تكس اللعبة» لم يكن هناك داع لتكسي اللعبة.. كان بإمكانك تركها في زاوية..
- الفتاة: «تكس اللعبة غاضبة» لو كان بإمكانني كنت أكس نفسي أيضاً
- الأب خائف.. ينظر بدقة إلى ابنته، وبضربة واحدة ترمي الفتاة اللعبة في إحدى الثقوب الموجودة في الغرفة الآن سأكس نفسي، وأرميها خارج الباب «ينسل منها العرق غزيراً.. تحاول وضع المكسة بين يدي والدها» تكسني يا أبي.. أرجوك... كسني.. كسني (تجلس على الأرض تحت قلبي والدها مكومة) هيا.. كسني.. هيا.
- الأب: «يربت على شعر ابنته أنت لست حشرة أو لعبة..
- الفتاة: ماذا إذا أنا؟ ما أنا؟ هل يمكنك أن تقول لي؟
- الأب: أنت ابنتي.. ابنتي التي ولدت مع زوجتي..
- الفتاة: أبي.. لا ترم نفسك على ظهري ثانية. لا تصف علي تعطيه المكسة» هيا... كسني..
- الأب: أعرف.. أنا لم أستطع حمايتك حتى الآن.. لم أستطع مدك بالقوة... ربما السبب في هذا البيت... هذا البيت.. أنا.. أنت «يستقيم» هل تعتقدين أن السبب يكمن في البيت فقط؟ هل يقع اللوم على البيت؟
- الفتاة: دائماً تسألني السؤال نفسه... إن لم يكن السبب على البيت فعلى من؟ إن لم يكن السبب على البيت «بنقة» إن هذا المكان ليس بيتاً.. إنه وكر.. وكر.. وكر..
- الأب: «يفقدان حيلة» بما أننا مجبران على العيش هنا، فيجب أن نقاوم الحشرات أيضاً.
- الفتاة: «تبتعد عن والدها» ولكني لست مجبرة على العيش هنا..

«تسير باتجاه الباب».

الأب: «يرود» كيف يمكنك أن تنهي؟

الفتاة: «مضطربة... تقف» تسألني هذا للمرة الأولى..

الأب: أنا لم أفكر بالذهاب أبداً.. ربما أنك كنت تخافين من الذهاب، فأنا لم أفكر إلى أين متلهيين.

الفتاة: لهذا كان عليك أن لا تسأل «بانهيار» إنني لم أفكر بهذا من قبل، فقد كنت أعتقد أنني سأذهب.. ربما أستطيع أن أقابل أحداً لاستطاع الخروج... الآن «تخلع شحاطتها بحركة أوماتيكية، وتضرب الجدار» لقد قتلت الثلاثة معاً «تنتعل شحاطتها، وتسير دون اهتمام» يجب أن تكون أوساخ الأموات أكثر من أوساخ الأحياء «تمسف شيئاً على الأرض» هـ... اعتدنا على كل شيء. دائماً نفكر بفعل شيء واحد.. ليس معروفاً أبداً «تمسف ثانية» لا أريد أن أعتاد يا أبي..

الأب: «ينظر لفترة إلى الحشرات التي تقتل من قبل ابنته هنا، وهناك.. يسير باتجاه الباب، ويفتحه على مصراعيه.. نرى الظلام الدامس في الخارج» هـ.. الجو في الخارج منير، ومشمس.

الفتاة: «تعود بسرعة.. تنظر إلى الخارج بأمل.. ترى الظلمة» أنت تكذب.. الجو مظلم.

الأب: كل شيء واضح.

الفتاة: «فهم الوضع، وتراجع» أليست هناك عاصفة؟

الأب: لا.. نحن في جو ريممي..

الفتاة: ولكن رغم هذا قد تهب العاصفة؟ ألم تقل: لا تعتقدي أن الجو في الخارج بهاري مشمس؟ قد تهب العاصفة في كل لحظة؟ ألم تكن تقول هذا؟

- الأب: ولكن الجو الآن نهاري مشمس بعد فترة اخرجني إن شئت..  
 الفتاة: اقترب من الباب خائفة هل أخرج؟  
 الأب: إن كنت تريدين..  
 الفتاة: ولكن.. سأعود ثانية.. أتحاف ألا أعود ثانية؟  
 الأب: بهدوء هذا عائد لك..  
 الفتاة: هل أنت واثق أن الحشرات لن تكون في الخارج؟  
 الأب: لست متأكداً.  
 الفتاة: أنت تركني.. هل أذهب؟  
 الأب: ينظر إلى الظلام في الخارج لقد انتهت كل الإشاعات،  
 والحكايات التي كنت أعرفها.  
 الفتاة: «بعتاد» هل تركني أذهب؟  
 الأب: طبعاً... يمكنك أن تذهبي.  
 الفتاة: ولكن لِمَ؟  
 الأب: كما قلت لك.. ألم أقل لك؟ لم أستطع أن أفهمك كل  
 الحكايات.  
 الفتاة: «خائفة.. تتقدم خطوة في العتبة، ثم تقف» ألن تناديني؟  
 الأب: لن اسمعي صوتي..  
 الفتاة: «تعود» ألن تبكي خلفي؟  
 الأب: يدفع ابنته بهدوء إلى الخارج» لن أبكي.  
 الفتاة: «متخاذلة» إني خائفة..  
 الأب: لا تخافي..  
 الفتاة: لقد جعلتني أخاف من هذه الجدران الأربعة عندما لا تكون  
 موجوداً «تسير خطوة نحو الخارج» إن خرجت، فلأنك تريد

- ذلك... أنت موافق... لقد أجبرتني..
- الأب: كنت تحدثين مع اللعبة قبل قليل... كل لعبة لها حقيقة أليس كذلك؟ أريد أن أجعلك حرة.. صدقيني..
- الفتاة: أنت الذي أجبرتني..
- الأب: وربما الحشرات «بعد فترة» كل لعبة لها حقيقة.
- الفتاة: أنت تثير في الخوف.
- الأب: «يمسك المكنتة، ويتجه نحوها» هيا اذهبي.. اذهبي، وإلا سأسكب عليك كل المبيدات.
- الفتاة: هيا اسكبي وكسني..
- الأب: الأفضل أن أكسك، وأنت حية، من أن أكسك، وأنت جثة..
- الفتاة: «من الخارج، وهي تفهم عكس الكلام» لن تأتي خلفي، وتكاوّل إعادتي أليس كذلك؟
- الأب: يا لك من حانة، ولكن هذا الخوف ليس ذبك أنت.. لا أبداً «يفلق الباب، ويقفله بالمزلاج، ثم يقف».
- الفتاة: «من الخارج» أبي... أبي... ستبقى وحيداً... لا أريد أن تبقى وحيداً.. لا أريد أن أبقى إلى جانبك يا أبي.. لا أريد أبداً.. الصراع مع الحشرات، مع أوساخها «بعد فترة.. يبتعد صوتها» أبي... قل لي: إلى أين أذهب؟ لا أعرف إلى أين سأذهب... قل.. ماذا علي أن أفعل؟ «يبتعد صوتها أكثر» أبي... أبي... أريد أن أعرف؟ هل ستبكي خلفي؟ لا تتحامل علي... كيف تتحامل علي؟ «يبتعد صوتها أكثر» لا أعرف ماذا أفعل.
- الأب: طيري... طيري... طيري..
- الفتاة: «يأتي صوتها من البعيد جداً» أبي... إنني لا أرى أمامي... لا أستطيع أن أرى أمامي.

الأب:

«صوت ضعيف» لن يستمر هذا «بقية أكبر» لن يستمر..

الفتاة:

«صوتها بعيد جداً» ليس هناك ظلام.. إني أرى أمامي... الآن  
يمكنني أن أختار المكان الذي سأطؤه... «بعد فترة» أبي هل  
تسمعي؟ «تزداد الحيوية في صوتها» أبي هل أنت وحيد؟ أنا  
لا أريد أن أعرف إن كنت وحيداً «تضحك» لا تبك دون سبب  
يا أبي.. لا تبك دون سبب.. أنت هناك.. لن أنسى «صوتها  
يتهدج أكثر» أبي «بعد فترة» صباح الخير يا أولاد... صباح  
الخير.. صباح الخير.. صباح الخير..

«يسير الأب، وهو يحمل المكسة بيديه، ويأخذ كل علب  
المبيدات، ويسكب ما فيها داخلها على نفسه، ثم يترنح،  
ويتهوى على الأرض، ويكس نفسه بالمكسة التي في يده» ■

...



# افضل خمسين كتاباً روسياً في القرن العشرين فلاديمير بولنتريكو

ت: شاهر احمد نصر

كلما ابتعدنا عن القرن العشرين، نرداد - بحر أساه - فهماً وقاعة، أن عظمته هي عظمتنا وحياته ومآسيه هي حياتنا ومآسينا لقد لامس ذلك كلاً ما بهذا الشكل أو فاك؛ إذ يوجد بيسا من مات أبائهم بعد الحرب مباشرة متأثرين بجراحهم، كما يوجد من عانى أبائهم في معسكرات الاعتقال. جميعنا تقريباً، أبناء جيل كامل من أصل ريفي، على الرغم من أننا ولدنا وترعرعنا في مدن كبيرة. لهذا السبب ها أنذا أكتب ثانية عن قرننا العشرين.

كرست مجلديتي الثلاثة: «القرن الفضي لعامة الشعب» للكتابة عن أدب الجبهة والريف، عن الشعر الغنائي الصامت وكتاب «أبناء عام 1937» عن الجيل المجيد والعظيم، الذي ولد على أعقاب الحرب، أما كتابي الذي صدر للتو «جيل الوحيدين» فهو عن أبناء جيلي بالدرجة الأولى، الجيل المذهول والمربك والضائع، من أبناء نصر أعوام 1945-1955، عن الجيل السوفييتي الأخير الناضج، عن أولئك الذين تجاوزوا الثلاثين من العمر في سنوات البيرسترويكا؛ في الجوهر كتبت هذه المجلدات الثلاثة عن الأدب الروسي، وعن مبدعيه في النصف الثاني من القرن العشرين. قد لا تكون شملت جميع الكتاب المتمرسين والجديدين؛ إذ أنه من

المستحيل أن تحتضن، كل ما هو فسيح، وشاسع ورحيب ومترامي الأطراف، وعزائي أنني سأهتم وأعالج هذه الثغرات في السنوات المتبقية.

وها أنا أقترح للقارئ، من وجهة نظري، أفضل 50 خمسين كتاباً من الأدب الروسي في القرن العشرين. أقدم لكم الآن لائحة فقط بهذه الكتب وأسماء مؤلفيها. سيتبع ذلك تعليق من صفحتين أو ثلاث عن كل كتاب، وذاتية مختصرة عن الكاتب، وسيعرض هذا الكرّاس المؤلف من خمس صفحات مطبوعة على رفوف المكتبات. أعتقد أنّ هذه اللائحة، وذلك الكرّاس سيثيران اهتمام ليس تلاميذ المدارس، والطلاب والمعلمين، فحسب؛ بل وجميع محبي الأدب.

سيجد كل من يطلع على هذه القائمة نقصاً وخلاً ما فيها، إن لم يعثر على أحد من كتابه المفضلين، والمحبوبين، لكن 50 هو 50، وقد تظهر عد كل منكم لائحته الخاصة بأفضل خمسين كتاباً. علماً بأنّ الأساس عند الجميع سيكون، من وجهة نظري، واحداً.

سيندهش البعض، وقد يرون عيباً في وجود، على سبيل المثال: ليف تولستوي وإيلوارد ليميونوف، أو أنطون تشخوف ويوري كازاكوف، أو أندري بلاتونوف وألكسندر بروخونوف، أو إيفان بوزين وعريغوري كليوف في قائمة واحدة. وسيرفض البعض المقاربة الحسائية للأدب، قائلاً ما هو بئدريكو يتذكر سنة ميلاد الكتاب، أو يقدم لوائحه من عشرة، أو خمسين كتاباً. لكن قد يكون هذا الاختيار بالتحديد مفيداً لبعض القراء البسطاء - وبالتالي لن يضيع جهدي عبثاً.

سيلومني البعض كالعادة للإفراط الزائد في سعة المقاربة، ما حاجتنا لبيتوفي ولماكيناتي، وسيلومني آخرون لأنني تجاهلت مدارس ما بعد الحداثة، ولم أذكر، على سبيل المثال، بابلّي (الذي حسب زعمي، لا يذكره أحد الآن، ولا يطبع له). تفضلوا، أيها الأصدقاء، أبدعوا وتقدموا بمقاربتكم. وأنا سأقوم بعملتي.

ومن الجدير بالذكر أن أفضل خمسين كتاباً، لا يعني، أولاً، أنها جميعها في مستو واحد، ولا يمكن أن يوجد في روسيا 50 ليف تولستوي في قرن واحد، وثانياً، من الطبيعي، أنّه كلما اقتربنا أكثر من العصر الحديث، كلما ازداد عدد المرشحين،

وعدد المنافحين عنهم. تثبت الأيام كم أنا محق في صحة القائمة التي أقدمها. ويبقى المجال مفتوحاً أمام الراغبين أن يصححوا لي عبر صحيفة «زافترا - الغدا»، وأن يقدموا تعديلاتهم وإضافاتهم، قبل إصدار الكتاب، وأنا بكل رحابة صدر ورغبة صادقة سأستفيد من نصائحكم، غير متجاهل أسماء مساعدي الأذكىاء في الصحيفة.

ها هي قائمتي بالرصيد الذهبي للأدب الروسي - قائمة بأفضل خمسين مؤلفاً لأفضل الكتاب، الذي وضعه ناقد الأدب في القرن العشرين فلاديمير بندرينكو.

1- ليف تولستوي. قصة «الحاج مراد»، التي نشرت من قبل الكاتب العظيم في عام 1902. كما قد شطبنا ليف تولستوي من بين كتاب القرن العشرين، لكن وفي هذا القرن بالتحديد تمت طباعة «سوناتة كريستيروف»، و«ما بعد الحفلة الراقصة»، و«القسيمة» (الكوبون) المزورة، و«الأب سيرجي» - أهم أعماله وأكثرها إثارة للجدال. وفي القرن العشرين بالتحديد حرّموا ليف تولستوي من الكنيسة، وتم الاعتراف به مرّة للثورة الروسية، وفي القرن العشرين بالتحديد عادر ياسني بولياني. مازال الهواء حتى اليوم مشبعاً بأفكاره ليس مصادفة أن يتحاشاه حتى الآن أمثال فلاديمير كرويين، لأنهم يعلمونه ملحدًا، ومجدفًا على الله. ما الذي يمكن قوله عن قصته الشيشانية «الحاج مراد» التي عدها، مد مدة فريية، كاتبنا المعاصر ألكسندر سيغين قصة معادية للروس.

أنا أعتقد على العكس تماماً، أن جميع النزعات الإمبراطورية الروسية التقليدية متضمنة في هذه القصة الكلاميكية الشفافة، والواضحة، والفاتنة. إنها القصة الرئيسية في القرن العشرين.

2- انطون تشيخوف: مسرحية «بستان الكرّز» التي نشرت في عام 1903. إذا اعتقد أحدهم أن هذه المسرحية تحدثت عن الأيام الغابرة، عن انهيار نبينا الإقطاعية والأميرية، فهو مخطئ. هذه المسرحية حول الانهيار الروسي التقليدي، وتحقق الآن مجمل أفكار «بستان الكرّز» في أوهامنا الروسية الحاصّة عن سادة الحياة الجدد (المقصود: الليبراليين الجدد - المترجم). لكن الانهيار ينتظرهم أيضاً. تبرز هذه المسرحية مسرحية «في انتظار جودو» لجيببي الإيرلندي سمويل بيكيت، إنها تضم

في طبائنها الانتظار، وتحقيق كل الآمال وإنهيارها. لكنها تجبر القارئ على التفكير بالمستقبل.

3- إيفان بونين. المجموعة القصصية «الدروب الظليلة» الصادرة في عام 1943 الأعجف، لكنها ليست مكرسة للحرب؛ بل للحب الصادق. إنها تحفة القصص العالمية. لقد نما ونضج فلاديمير نابوكين بفضل «المعمرات المظلمة»، مهما تصنع تحرره من تأثير بونين عليه.

4- دميتري ميريجكوفسكي. روايته غير المحجرة «تيريزا الصغيرة»، وعلى الرغم من عدم اكتمالها، فإنه وبفضل هذه الرواية حول الراهبة الكاثوليكية تيريزا من ليزي، التي كتبها قبل وفاته مباشرة في عام 1941، يبرز لنا القداسة التي سعى الكاتب نفسه إليها. من المعروف أن الراهبة تيريزا تعد من حلال كاثوليكيها المطلقة «المدافعة والحامية والمبتهلة والمصحبة في سبيل الأرض الرومية»

5- ألكسندر كورين قصة «المبارزة» التي شرب في عام 1905، بعد الهزيمة في الحرب اليابانية الروسية، عدها الكثيرون قصة مسالمة ومعدية للحرب. مرت السنون، واليوم يعد الملازم روماشوف أحد أفضل رموز الضباط الروس.

6- مكسيم غوركي. حياة كلیم سامفين. لا تقل هذه الرواية الملحمية التي كتبها مكسيم غوركي قبيل وفاته في عام 1936، من وجهة نظري، أهمية عن «الحرب والسلام» للييف تولستوي، ولا عن «الدون الهادي» لميخائيل شولوخوف لم يتم إعطاؤها حقها حتى الآن. ومن المثير للدهشة والإعجاب أن مكسيم غوركي الذي كان ينشر في السنوات الستينية، مقالاته اللشفية حول الواقعية الاشتراكية، لم يتنازل ولو بسطر واحد في هذه الرواية للدوافع السياسية خارج الرواية. أعتقد أن رواية «دكتور جيفاغو» لباسترنك مثقلة بالدوافع الفردية، ويكمن تميزها في متابعة التقاليد الملحمية الروسية الجبارة.

7- فيودور سولوغوب. رواية «الشیطان الصغير». يوجد عدد غير قليل من الكتاب الذين أصبحوا في مصاف الأدباء العالميين بفضل عمل أدبي واحد فقط، منهم على سبيل المثال الأب بيرفو، وكذلك الأمر فيودور سولوغوب، الذي كتب الكثير، وخلد في الأدب الروسي بفضل روايته «الشیطان الصغير» التي نشرت عام 1907، وبفضل

بطله المعلم بيريلانوف؛ هنا تأسس مستقبل كافكا، ومجمل الأدب التجريدي، وأدب المأساة الاجتماعية، في الوقت نفسه. إنها رواية عظيمة.

8- أندريه بيلي. «بطرسبورج» مرة أخرى نتعرف إلى رواية روسية عظيمة لم تنل حقها من التقييم. عندما قرأت «بطرسبورج» وكنت ما أزال تلميذاً في المدرسة، فكرت ملياً لأول مرة في التاريخ الروسي التراجيدي. تتضمن الرواية البشة الروسية اللامحدودة والمدمرة أحياناً، مجموعة في أشكال رائعة من الرمزية الروسية. إنها الروح القومية الروسية الحقيقية، دون شوائب.

9- فاسيلي روزانوف. رواية «قيامه عصرنا». رأت النور في ضاحية سيرغيف في عام 1918. ومع أن روزانوف يلقب بالفيلسوف، فإن جميع الفلاسفة الروس كتاب، وأولهم فاسيلي روزانوف. إنها جوهرته الأدبية التراجيدية الروسية، التي تضج بالأفكار حول الحياة الروسية، والطع الروسي. أيرقد من كتب بحماسة ولهفة عن مأسينا وعن أثماتها، مثلما كتب الأدباء القومون الروس، وهل يوجد بينهم من أحب روسيا، حتى النهاية، حتى الحدود القصوى، مثل فاسيلي روزانوف؟

10- ييفغيني زامياتين. رواية «نحن» اكتشف هذا الكتاب المستقبل الشمولي الذي ينتظر العالم منذ عام 1920، بدءاً من الاحتمال الألماني، والتجريبية السوفيتية، وحتى العولمة الأمريكية، أو الإسرائيلية. وصدرت لاحقاً رواية «1984» لجورج أورويل، و«العالم الجديد الرائع» لـ أولدوس هاكسلي. والأخوة ستروغانسكي وغيرهم، وغيرهم. قرأت الرواية عندما كنت طالباً في بطرسبورج، وأدهشني الأسلوب الحي، والتصوير الدقيق، وأكثر ما أثار إعجابي المقلمة ... لفلاديمير بونداريكو. تعرفت لاحقاً على هذا اللغوي والقاص العبقري في مونتيري في الولايات المتحدة الأمريكية، تبين أنه كجميع مهاجري الموجة الفلاسفية الثانية ليس فلاديمير، ولا بونداريكو. فضلاً عن أنني أتمنى أن أكتب عن ييفغيني زامياتين، كالباحث عن المستقبل الذي أضاع جميع الخرائط، بحيث لا تميزوننا الواحد من الآخر.

11- نيقولاي أمستروفسكي. رواية «كيف سقينا الفولاذ». انتهت طباعتها في عام 1934. يريدون الآن نسيانها، دون جدوى. لم يعد يوجد في أدبنا من يعترف بالإنسان الذي تمتلكه الأفكار، المخلص للأفكار. أين رواية «ما العمل؟» لنيقولا

تشرنشفسكي من هذه الرواية؟ تلك الرواية من العقل، أما هذه فهي رواية من القلب. سيلهب نموذج البطل بافكا لقرون عديدة قادمة قلوب الرومانسيين الشباب. إنه كتاب عظيم. وكم هو محق أندريه بلاتونوف عندما يقول: «لا نعرف بعد كل ما هو مخبأ في جوهرنا الإنساني، وقد اكتشف كورتشاغين لنا سرّ قوتنا». إنهم يريدون سحب الرواية من ذاكرة الأجيال الشابة ليس بسبب بلشفيتها، بل لما تتضمنه من أفكار حول سر القوة الروسية.

12- أندريه بلاتونوف رواية «شيفنغور». لم يوجد ولن يوجد كاتب أكثر بلشفية، وحتى أكثر ستالينية (فضلاً عن صاحب الجسم الضعيف نيقولاي أستروفسكي) من أندريه بلاتونوف. ويبقى لغز محير بالنسبة إليّ لماذا اشتمأ ستالين منه. أيكمّن السبب في أن بلاتونوف في مجال الكتابة كان نبياً؟ لقد قيمه عالماً ألكسندر فادييف، وميخائيل شولوخوف، وجميع الكُتّاب السوفيت العظام الحقيقيين في القرن العشرين. ومن المثير للدهشة أن يقيّمه عالماً جميع المناقشين من يوسف بارادوسكي، وحتى ألكسندر سونحالستين. من المعلوم أن السلطات السوفيتية تبنت رواية «الدون الهادي»، وأصبحت كتاباً مفضلاً لجميع المناقشين.

13- ليونيد ليونوف. رواية «الرص»، 1927. تدور الرواية حول تحديد شخصية الإنسان، وصعوبات اختيار كل إنسان لطريقه الخاص. سيبقى هذا الخيار موجوداً، وسيبقى الإنسان يبحث عنه. وبالتالي فرواية «الرص» ستبقى موجودة دائماً.

14- ميخائيل شولوخوف. رواية «الدون الهادي». الإنتاج العظيم يثير النقاش دائماً. سيبقى الناس يتجادلون حول الأعمال العظيمة، هل وجد شكسبير، هل وجد لاور تسزي، هل وجد شولوخوف؟ من غير المحتمل أن يشك أحد في القدرة على كتابة رواية خشنة، أو في عائدة أية رواية فظة، أو قصة غير ناضجة.. الرواية العظيمة، والأبطال العظماء يستدعون نقاشات عظيمة. لقد جعلت رواية «الدون الهادي» القرنين المجيدين متعادلين العظمة في مجال الأدب الروسي. انتهت بملحمة ربيع عام 1940. يبدو وكأن كليم سامغين، وغريغوري ميلخوف - هذين النموذجين العالميين الجبارين ولدا في زمن أعجف. أه، كم نحن بحاجة الآن إلى من يشبههم ولو قليلاً في أيامنا هذه...

15- ميخائيل بولغاكوف. رواية «المعلم ومارغاريت». فكرت طويلاً، في الرواية التي سأعطيها الأولوية، للرواية الأرثوذكسية القريبة من أفكاره: «الحرس الأبيض»، حيث تجري الحياة، بسلاسة وسهولة، وجميع الأبطال والنماذج، والأمانى روسية قريبة إلى النفس والقلوب أم للرواية الهرطوقية، المارقة والمرتدة مارغاريت «المعلم»؟! فالرواية أحرقت وبعثت لحياة الشيطان. وأماننا رواية وصيفة من صيف الشيطان. كتبت أنا أحميتوفا تقول: «أعطوني لحظة هدوء واخلوا حياتي». وما هو ميخائيل بولغاكوف يقدم هدوء ما بعد موته. وقد تكون الرواية حفظت بفضل زوجته التي امتلكت قوى صوفية غير قليلة. والرواية فاتنة حقاً، ورائعة. مثلها قليل في الأدب العالمي، ودفع ثمناً باهظاً لقاء روحها. تعد «فاوست» غوته، و«المعلم» لبولغاكوف أعمالاً خطيرة. لكنها أدب عظيم

16- ألكسندر غرين. رواية «الهاربة فوق الموج» لم يكن الكاتب ابن عالمه، وعاش أبطاله وفق مبادئ وفوائد أخرى لم يكن بالإمكان تطبيق أفكاره المثالية، علماً بأن القضية ليست هي الاشتراكية، فلو وحد في عصرنا الحالي لثم التعامل معه بشكل أكثر قسوة في هذا العصر التجاري (السوقي) فطريقه تمتد من «الأشعة القرمزية» الحماسية (التي أصدرت في عام 1923) ولا تتحقق. وحتى «الهاربة فوق الموج» (والتي أصدرت في عام 1928). يبدو وكأن أبطال «الهاربة فوق الموج» يمتلكون قوى وإمكانات أكبر من أبطال «الأشعة القرمزية» الرومانسيين، لكن لا تساعد أية قدرات خارقة يمتلكها أي بطل أن يخرق قيود المجتمع. ويبقى المخرج في الحلم. هكذا ذهب رومانسيو سبعينيات القرن العشرين، أخذين من ألكسندر غرين رمزاً لعصرهم.

17- ألكسندر فادييف. رواية «الدمار». وهي نوع من أنواع مناقضة الروح الفردية عند ألكسندر غرين، والتي كتبت في العام نفسه (1927)، وهي رومانسية أيضاً، وفادييف في أفضل كتبه رومانسي بلا قيد ولا شرط. ولهذا السبب كان أبطال الثوريون الرومانسيون أبطالاً أحياء، وتضمنت الرواية - وهي رمز حي لعشرينيات القرن العشرين - تطابعات فادييف المباشرة، بعيداً عن الكليشيهات والفنائه.

18- يوريس باسترنياك. رواية «دكتور جيغاغو». صدى غنائي - ملحمي متأخر (في عام 1957) على كوارثنا الوطنية في القرن العشرين. كتبت هذه الرواية بالطبع

بعد دراسة روايات أندريه بلوتونوف، ومكسيم غوركي، وألكسي تولستوي. توازن ملحمة الرواية بأطوار مقارنتها الشعرية لأثنى ما في وجود كل إنسان. كما تحافظ على علاقة التقاليد الروائية، ومصير الإتيلاجنتسيا الروسية نفسها. ويتم تمزيق هذه العلاقة، حسب زعمي، الآن بالتحديد.

19- ألكسي تولستوي. أريد أن أسمي، مع تتبع تطور الأحداث، ومع جميع التحفظات، ثلاثيته: «درب الآلام»، لكن من حيث سمو الأفكار، والممارسة، فإن أفضل روايات تولستوي الثلاث هي طبعاً: «بطرس الأول»، التي عمل على إنجازها حتى وفاته في عام 1945. وهذا النموذج أقرب للكاتب والأقرب لروح عصر بطرس وتاريخه. سمح الكاتب لنفسه في هذه الرواية، وقد يكون لأول مرة، أن يبقى هو نفسه، وأن يبقى صريحاً حتى النهاية. كان بإمكان ألكسي تولستوي، بفضل موهبته أن يصبح أهم رسامي القرن العشرين، لكن أعاقته شخصيته الإنزوائية، واللطافة المفرطة لعلمه القوي، ولنعلم، ملقذ انتقلت هذه اللطافة بشكل أكثر ثقلاً إلى وريثته، تاتيانا تولستوي.

20- فلاديمير نابوكوف رواية «الهدية». طبعاً «الهدية»، وليس «لولينا» التي كتبها في المهجر، ما وراء البحار، ولا الشخصية النابوكوفية (المتعربة) غريبة الملامح. «الهدية» رواية روسية كلاسيكية. لقد برهن نابوكوف برواية «الهدية» التي أصدرت عام 1938، تنويعاً لإنتاجه الروسي المهجري، برهن على مكانة الأدب الروسي المهجري وقيمه. من أبلدع في المهجر غيره - غايو غازدانوف، ويوبلافسكي، لا ذكر لأحد غيرهما.

21- بينيامين كافيرين. رواية «الأمران». يعد كافارين، لاعتبارات كثيرة كاتباً متوسطاً، ففالتين كاتاياف، ويوري أوليشن أو ألكسي تولستوي - أكثر عبقرية بكثير. لكن بينيامين كافارين هو بالتحديد من كتب المؤلفات التي تمجد عبادة ستالين، التي أنثرت على ثلاثة أجيال سوفيتية، بما في ذلك جيلنا. أنهى بينيامين كافارين روايته في عام 1944 على وقع استعراضات النصر. تقدم رومانسية تصرفاته خدمة جيدة للمجتمع الروسي، بصرف النظر عن التغيير في الأفكار، بما في ذلك أفكاره، وفي الزمن الذي نعيش فيه.



22- فيكتور نيكراشوف. ففي خنادق ستالينغراد. دشنت هذه الرواية أدب الحرب الحقيقي. وجدت صدًى عند ستالين الذي منح وسامه مباشرة بعد إصدار الكتاب في عام 1946. أحد أفضل الكتب عن الحرب. لم يكتب فيكتور نيكراشوف ما يستحق الاعتبار أكثر. فضلاً على أنه صمت في المهجر. مثله مثل أنتولي كوزنتسوف. لا يحتمل الجميع الغربة والمهجر، فهي أسوأ معسكر للبعض.

23- الكسندر تفوردوفسكي. كتاب عن المناضل - فاسيلي تيركين - إنه ليس شعراً فحسب. إنه أدب ملحمي شعري عن المقاتل الروسي. ومجمل الجدية الروسية في الوقت نفسه. تشبه ملحمة «يفغيني أونيفن» التي كتبها بوشكين. يقيم ديموقراطيون تفوردوفسكي كمدير تحرير مجلة، لكنهم لعلة في نفس يعقوب يتجاهلونه كشاعر. علماً بأن أحداً من الشعراء لم يقدم مثل هذا النموذج من الكتابة الشعرية الملحمية بعد بوشكين.

24- غايو غازدانوف رواية «أمية عند كليز» أصدرت عام 1930 في باريس، أول وأهم رواية تصدر لروسي من أسبانيا. وهي مزوجة طريفة وأنيقة، بين الغنائية العاطفية، والود والإلفة، وبين الأحداث العاصفة في التاريخ الروسي.

25- إيليا إلف ويغيني بيتروف. رواية «أنا عشر كرسياً». بالصراحة لم أرد إدراج هذه الرواية في قائمتي، لكن أين المفر منها؟ إن نفي تأثيرها على ذهن القراء، وشهرتها العالمية، ونفي سحر الاقتتان السليبي بالمحتال الغشاش الماكر أوستاب بينديرا، يعني أن تكذب على نفسك، وعلى القراء. هذا هو الحال.

26- فارلام شالاموف. كتاب «أحاديث من كوليم». فارلام شالاموف، ككاتب من وجهة نظري، أقوى من ألكسندر سونجالستين، على الرغم من أنه لم يكتب الكثير. لقد كتب عملياً، عما لا يمكن الكتابة عنه، وتفهم ذلك، وهون على القارئ قائلاً: نعم إنه أمر ثقيل - لكننا عشنا في ظله، وسنعيش لاحقاً. يتألف الكتاب من قصص قصيرة كتبت في الفترة ما بين عامي 1954 و1982، قبيل وفاة الكاتب، وأصدرت أولاً في المهجر، ولاحقاً عندنا.

27- ألكسندر سولجانستين. لا أعلم عند أي عمل يمكن التوقف. أعند قصة «يوم واحد في حياة إيفان دينيسوفيتش» أم قصة «حوش ماتورين»؟ عملياً العملان

متشابهان: كيف يتعايش الإنسان الروسي مع الأيام القاسية. ومع ذلك توقفت عند قصة «حوش ماتيويرين». لا تقوم قائمة لقريبة من غير وجود مخبر، ولا تقوم قائمة روسيا من غيرهم.

28- كونستنتين فوروييف. قصة «ما نحن يا إلهي...» التي كتبت في عام 1946، وأرسلت إلى «توفي مير - العالم المعاصر» لكنها نشرت بعد وفاة المؤلف في عام 1985. نجد هنا ظهور قوة الروح الإنسانية الحقيقية. لا يمكن أن يوجد أدب روسي في مستوي بلاغي واحد، الأدب الروسي الكبير في أقصى حد.

29- فلاديمير بوغومالوف. رواية «في آب (أغسطس) أربع وأربعين...» رواية مغامرات دقيقة إلى أبعد حد، عن عمل المخابرات السوفيتية. ومهما كتب وألف عن المؤلف، ومهما تكن الحقائق المكتشفة، فالرواية لا تحتاج إلى إخفاء اسم مؤلفها. الرواية أصبحت كلاسيكية.

30- فيكتور أستايف. رواية «قتلة و«ملعونون» طبع في عام 1994. رواية ثقيلة؛ بل أستطيع القول، إنها رواية شديدة شيرة بحق الشعب ذاته. لكن الرواية أصبحت علامة شاخصة في أدب نهاية القرن العشرين.

31- يوري بونداريف. رواية «الذئب الحار»، التي وصفت مؤلفها في مرتبة قائد «أدب الحرب» دون منازع. كل ما هو جميل في كتابات بونداريف كتب عن الحرب. من الواضح أن الحرب طغت على روح الكاتب كلية، ما جعل الصفحات حول الحرب في رواياته المتأخرة عن الإتيلاجتسيا الوطنية «الشاطئ» و«الاختيار» وكأنها مكتوبة من قبل كاتب آخر، هنا يختفي اللفظ، والحشو والاسترسال، والتفلسف المفرط، ويبحث الأبطال إلى الحياة.

32- يفغيني نوسوف. قصة «حملة الخوذ المقلدون»، التي وحدث إلى الأبد أدب الحرب مع أدب الريفد. لم يكسب الحرب الألوية المسلحة، ولا الضباط حليقو الشوارب، بل الشعب الروسي الريفي، مهما كان عدد الجنرالات والمارشالات فوقهم. لو لم يوجد الشعب لم يكسب الحرب أحد. ولا وجد حملة خوذ في روسيا...

33- فاسيلي شوشكين. القصة الأسطورية «حتى صباح الديكة»، هزلية وتراجيدية في آن معاً. جرى التباطؤ في نشرها نتيجة وجود النماذج الشعبية الجريئة حتى عام

1975 (بعد وفاة المؤلف)، كما أنهم لا يريدون ذكرها اليوم، بما في ذلك أصحاب النزعة الشوكشينية. هذه القصة مناسبة لروسيا دائماً.

34 فاسيلي بيلوف. بالطبع في قصته «عمل عادي»، التي أصبحت كلاسيكية مباشرة بعد نشرها في مجلة «سيفير - الشمال» في عام 1976. إيفان أفريكانوفيتش - واحد من النماذج الخالدة المتجذرة في أعماق الشعب الروسي. طالما بقي أمثاله على قيد الحياة، فالشعب الروسي حي. بفضل هؤلاء تحملنا الصعوبات الجمة التي لا تحدث، وبقي لدينا مجال للمرح.

35 فلانتين راسبوتين. رواية «وداعاً ماتيو» (1976) إنها قصة وداع روسيا العجوز، ويمكن أن تكون قصة وداع روسيا، السائرة إلى الماضي. عندما كتبت مسرحيتي التي مازالت تمثل منذ عشر سنوات وحتى اليوم في مسرح (مخات) المسمى باسم غوركي، سبينا والمخرج أندريه بوريوف في نهر أمغا في ياكوت، وتبادلنا الآراء والأفكار حول «ماتيو». النموذج الأسطوري لروسيا الملتهبة والغارقة. رواية عظيمة. لكن هل يستطيع البرحون ماء روسيا الجديدة؟ نأمل من الله ذلك!

36 غرغوري كليوف. رواية «أمير عالم» (1970). يمكن أن لا تكون هذه الرواية أدبية، بل تصوف خالص، خاصة وأن ما تبعها يصعق القارئ. يوجد شعور بأن الهاوية التي اكتشف مؤلف الرواية سرها وكنهاها أغوته وضلته هو نفسه في أغوارها. مما يجعل القارئ الجدي لا يصدق شيئاً. لو لم ينشر بعد «أمير...» شيئاً لأخافت الرواية حتى اليوم القارئ جدياً. سنقرر أنه لم يصدر لغريغوري كليوف شيء بعد هذه الرواية.

37 ميخائيل بريشفين. الرواية - الأسطورة «طريق أسودليف» حول شمالي الروسي القريب إلى قلبي، حول الأساطير الروسية، حول طبيعتنا، وكذلك حول بناء قناة بيلومور - بالتيسكي، حول إعادة تربية الإنسان الجديد. علماً بأن ميخائيل بريشفين كتب دائماً عن معجزات إبداع الحياة في مختلف ظروف تحقق هذا الإبداع.

38 فلاديمير ماكسيموف. رواية «سبعة أيام من الخلق»، التي كتبت في عام 1971، لا شك في أنها أفضل مؤلفات الكاتب، ومحاولة منه لوعي تاريخ روسيا الوطني والكاثوليكي من خلال أحداث القرن العشرين العاصف.

39 - بينديكت ابروفيف. ملحمة «موسكو - الديكة». أعتقد أن أوراق الكاتب - المدمن على شرب الخمر - الكاثوليكي.. تميز ليس فقط بتحلال الشخصية وسقوطها؛ بل وتفكك المجتمع ككل. استشراف واضح لسقوط الدولة العظمى نفسها. ومجدداً نقول: هذا هو العمل الوحيد الثمين للكاتب والذي سيخلده. تستدعي هذه الملحمة الاهتمام الاجتماعي، والاهتمام بمصير الإنسان الفرد الساقط في هذه الحالة. تم الانتهاء من كتابة الملحمة في عام 1969.

40 - يوري كازاكوف. كتاب في المراقبة والتأمل. «مفكرة الشمال». كتاب آخر عن وطني الشمالي، عن الناس، وعن الطبيعة، عن رجولة الحياة. استمر يوري كازاكوف بكتابته أكثر من عشر سنوات، وانتهى منها في عام 1972.

41 - يوري مامليف. في روايته المكتملة «الأفرع»، عمل سوريالي روسي؛ بل سوفيتي كتب عام 1968، يحاول فيه الكاتب أن ينقب العكر في مشاكل جدية وعويصة في الحياة والعوالم.

42 - ألكسندر فاميلوف في مسرحيته العنقريّة «صيد الط» التي لم يفهمها لا أوليغ يفيموف، ولا المحررون الآخرون لأنه من المخيف التعامل معها جدياً. عندئذ يجب عليك التفكير ملياً في جدوى حياتك نفسها، لماذا أنت تعيش؟ وللعلم فإن كل هذه الحقيقة المرة، قيلت في عام 1970. زيلوف - إنه نموذجنا الوطني الأبدى وليس الأفضل في زمن الأزمة الدورية للإيمان.

43 - أندريه بيتوف. رواية «بيت بوشكين» تعالج هذه الرواية مع رواية بروخانوف «التوقيع»، ورواية ماكانين «أنديفرلوند» كل على طريقتها، ومن وجهات نظر مختلفة نهاية الإمبراطورية، ونهاية القرن.

44 - ألكسندر بروخونوف. رواية «التوقيع» - رواية غير تقليدية إطلاقاً، وليست رواية بروخونوفية، ولا حربية، ومع ذلك فهي أفضل روايات بروخونوف. فجأة يفرد بلبل هيئة الأركان أفضل أغانيه، عن نفسه وعن العصر. كتبت الرواية في عام 2006، بالتالي هي لا تتلاءم مع أفضل كتب القرن العشرين. ويبقى صديقي أفضل مؤلف روايات حديثة عن الحرب في القرن العشرين.

«البليوز الشيشاني» - رواية كتبت عام 1998، حيث تتوحد مهارة الأسلوب، والرمزية الطبيعية، والفنية العالية مع حقيقة الحرب الصارمة والقاسية.

45. فلاديمير ماكانين. رواية «أنديغراوند، أو بطل هذا الزمان»، ليس كما عناه ليرمنتوف إطلاقاً، فأبطالنا مختلفون تماماً. فالبطل بيتروفيتش شخصية جامعة لمجمل أدب ماكانين، هذا ما توصل إليه كليوتشارف، وأليموشكين من مختلف الاتجاهات - أبطاله المختلفون تماماً في مؤلفاته الأدبية المبكرة. أردت أن أسمى قصة «الرائد» أفضل أعماله، خاصة وأني ساعدت في نشرها في مجلة «الشمال» في عام 1982، إنها أقرب إلي أبطالها وبحكمتها الشعبية، وبموضوعها، ومع ذلك رجحت الكفة لصالح «أنديغراوند...» آخر رواياته وأكثرها أهمية في عام 1998.

46. أناتولي كيم رواية «الأب - الغابة» التي كتبت في عام 1989. إنها قصة نشر شرقي؛ حيث يتقاطع كل شيء، ويتغير وينحول الواحد في الآخر؛ وينقل الكاتب هذا الشرق إلى مقاطعة ريزان، في أعماق الغابات والأنهر الروسية. أيمكن أن تكون هذه هي الواقعية الطبيعية المتبايفريقية الحقيقية، الموهوبة للكاتب من الأعلى؟

47. فلاديمير لوتشوتين. ثلاثيته التاريخية «التقسيم». أعنفد أنه بعد أنكسي تولستوي وفق في الكتابة عن القصايا التاريخية الروسية كل مس دميتري بالاشوف، وفلاديمير لوتشوتين. لكن رواية «التقسيم» للوتشوتين تفوق أهمية روايات بالاشوف الرائعة، لغةً، وبطبع أبطالها، وعمق أفكارها. من الواضح أن هذه الرواية لم تنل حقها من التقسيم، إنها أحد أهم الكتب الأدبية الروسية في القرن العشرين، وإلى جانبها جون فاولزو وأيريس ميردوك. تتخلل الرواية صوفية شمالية. إنها الحقيقة، والأسطورة، والخرافة، والصوفية في آن واحد.

48. إدوارد ليمونوف «كان لدينا عصر عظيم» طبعت القصة في الصحيفة البرجوازية الليبرالية «زناميا»، في بداية البرسترويكا عام 1989، بحثاً عن أسماء جديدة بين المهاجرين، دون أن تقرأ جيداً أو يتم التمعن بها، لاحقاً اعترف محررو الصحيفة بأنهم لم يراجعوا النص. هذه هي قوة الإبداع النادرة. وبالفعل كما كتب كثير، أدب ساخر، وكان ليمونوف عندما يلعب يبين للقارئ العظيمة الحقيقية وبطولة العهد السوفيتي..

49- ساشا سكولوف. رواية «مدرسة المجانين» (1973). محاولة أخرى لإيجاد الطريق الخاص في الأدب. وصف فلاديمير نابوكوف الرواية بأفضل كتاب روسي معاصر. هذا من وجهة نظر نابوكوف. تناسب الأحداث كما في الموسيقى، لكنها لا تضيق. يمكن أن يجذبك البطل الجغرافي نورفيغوف، ويمكن الإنجذاب إلى الأحداث، كما يمكن الانجذاب إلى تدفق الكلمات والأفكار، تخيل وتذكر.

50- يوري بولياكوف. رواية «الجدى الحلاب» أصدرت عام 1995، وتمت إعادة طباعتها منذ ذلك الحين أكثر من خمسين مرة. تقرأ. تتضمن ما يمكن قراءته، ويوجد فيها عن ماذا تقرأ - يوجد ما يثير الضحك، وما يثير التمتع والتفكير. وبسبب هذا الهجاء المضحك على ما بعد الحداثة لا يحب ليبراليونا يوري بولياكوف. تجرأ أن يرفع يده على المقدس. علماً بأن هذا الكاتب طوال حياته يرفع يده بلا تكلف تارة على الرتب الوظيفية، وطوراً على الحش، وعلى الحزب، وعلى البيروسترويكا، وعلى ما بعد الحداثة. ولم يمس الفضاة والمدعون العامون من الكتاب بعد، طالما تتقطع أزرار قمصانهم من الضحك عند قراءتهم لما يكتب. وهذا ما ينقله ويحميه. ■

# من أعمدة الرواية في العالم

عبد الباقى يوسف

## كنزا بورو أويه .. شاعرية الخيال الروائي

- يميل هذا الكاتب إلى سلسلة الأدباء الذين يكتبون بصمت، ويسمى الآخرون بشئى السبل لاكتشافهم، يكتب كنزا بصمت، ودون أي ضجيج، وحتى عندما يطرح أفكاره الكبرى سواء من خلال أعماله، أو من خلال تصريحاته لوسائل الإعلام في بعض المناسبات، فإنه يطرحها بمنتهى الهدوء.

- ذات مرة أراد الروائي الياباني الشهير يوكيو ميشيما أن يصف كنزا بورو أويه فقال: /تربيع كنزا اليوم على قمة الأدب الياباني/ ولم تمض سنوات على قول يوكيو وانتحاره بشكل مأساوي، حتى أعلنت الأكاديمية الملكية السويدية عودة جائزة نوبل إلى اليابان مرة أخرى منذ عام 1968، حيث كان قد فاز بها ياسو كاواياتا لأول مرة في اليابان. يوم الخميس 13 / 1 / 1994 أعلنت الأكاديمية فوز الروائي الياباني كنزا بورو أويه غير الشهير بها، ومن يومها غدا من أشهر روائسي اليابان الذين يتمتعون بمكانة أدبية وثقافية مرموقة، وما هو هام أن أويه سوف يستغل هذه المكانة من أجل الدعوة إلى عالم بلا سلاح، وبلا حروب، وألا تكون الأسلحة النووية بيد أناس دون غيرهم، لأن مجرد وجود مثل هذه الأسلحة لا يعني الأمن بأي شكل، وأن

تكون الوردود بدلا عن الأسلحة بأيدي الناس، لأن الوردود عندما تكون بأيدي الناس هي التي تجعلهم يشعرون بالأمن.

- من هو كترأ بورو أويه؟!
- ولد هذا الرجل يوم 31 كانون الثاني 1935 جنوب اليابان في جزيرة شيكوكو، وتحديداً في قرية «أوسي».
- من أعماله حسب تسلسل أعوام الصدور:
- غذاء التدجين سنة 1958م
- أوغبي مسخ الغيوم سنة 1964م
- لعبة العصر سنة 1967م
- علينا أن نتجاوز حونا سنة 1969 / ترجمها إلى العربية كامل يوسف حسين.

- يوم سيتركهم بمسح دموعي سنة 1971م / عن يوكيو هيشيما /
- الطوفان الممتد حتى روجي سنة 1973م.
- النساء اللواتي ينصتن إلى شجرة المطر سنة 1982
- استيقظوا يا شباب العصر الجديد سنة 1983م.
- كيف تقتل الشجرة سنة 1984م.
- مسألة شخصية سنة 1987م. ترجمها إلى العربية وديع سعادة.

وقد منحته الأكاديمية جوائزها لأنه كما قالت: /خلق بقوة وشاعرية عالماً خيالياً، حيث تكثف الحياة والأسطورة في صورة مؤثرة لوضع الإنسان في العالم المعاصر/ يمكن تقسيم أفكار أويه إلى ثلاث مراحل:

- 1 - ميلاد طفله المعاق الذي سبب له أزمة نفسية حادة.
- 2 - هزيمة اليابان في الحرب العالمية الثانية.
- 3 - الصراع بين التراث والمعاصرة، والوقوف على نتيجة هذا الصراع؛ أي

«غربلته».



يقول أويه: «إن الانفتاح على المنظور المستقبلي وفق السلم الكوكبي لن يكون ممكناً، إلا إذا نجح معاصروننا برفض الوضع النووي الحالي بحسب رأيي؛ إن الجهود الخاصة بإيجاد حل لهذا الوضع، يجب أن تكون في صلب عمل الفنانين اليوم.

علينا أن نبدع ونحن نفكر بهذا الوضع ونحن نركز على هذه الفكرة نموذجاً لهذا العالم المعاصر - أي نموذجاً للعالم المستقبلي - حيث نستطيع العيش من دون التأخري مع الرعب لتدمير هذا الكوكب.

كذلك علينا أن نبدع - من خلال اللغة الأدبية والخيال - نموذجاً لتجربة مستقبلية تبعد عن إفناء العالم.

هل أدبنا مثلاً يستطيع أن يكون فعالاً في واقع كهذا؟!

على هذا السؤال أن يطرح بلا توقف على كل كاتب، إذا تضاعف الوضع النووي تفاقمًا، وعليه بدوره أن يطرح السؤال نفسه بصوته الأصديق وعن هذا السؤال، أعتقد أن ردة فعل الكتاب الأولى ستكون: «هل عليّ انذاك أن أتخلى عن الإبداع الأدبي؟».

### كلود سيمون

#### رائد الرواية الفرنسية الجديدة

عندما يذكر اسم كلود سيمون يتقافز مشروع الرواية الفرنسية الجديدة إلى الأذهان، فقد وضع هذا الروائي مع زملائه اللبنات الأساسية الأولى لهذا المشروع الأدبي الفرنسي المميز. وعلى قدر أهمية هذا العمل الكبير، استمد روادها أهميتهم في التاريخ الأدبي الفرنسي المعاصر، وهم (كلود سيمون - ميشال بوتور - آلان روب غرييه - ناتالي ساروت). ولكن بقي سيمون هو الاسم الأكثر بروزاً، ليس لأنه الوحيد الذي نال جائزة نوبل عن الرواية الجديدة التي أبدعها؛ بل لأنه أكثر من أسس لمختلف جوانب هذا المشروع، وأكثر من أضاف التقنيات الجديدة والفنية، واستخدم اللغة والرواية ضمن سياق مفهوم جديد لم يطرق من قبل. وربما كان سيمون أكثر من تحلى موجات النقد الحادق وأصر على مواصلة المشروع؛ باختصار إنه أوقف

المولود الجديد على قديمه. يقول الناقد الفرنسي/كلود رول/ مفسراً أسلوب سيمون: «إنه يصنع جملاً مترامية تراكم أشياء الحياة.. هذه الجملة لا تنتهي أبداً.. إنها متلاصقة لا تفكك، وكأنها كابوس تاريخي.. أعشاب لانهاية لها.. تذكرنا هذه الجملة بأننا نسينا هويتنا». الرواية الجديدة كما اشتغل عليها سيمون في مجمل رواياته تعتمد على أربعة عناصر مهمة هي: الجو.. الوصف.. الزمن.. الألوان. يقول سيمون في جملة مختصرة: «إنني أكتب كما يقوم المصور بعمل لوحة، وكل لوحة هي أولاً عبارة عن تكوين». لم تعد الرواية لدى سيمون تحكي الحدوث أو الحكاية الكلاسيكية المعروفة؛ لقد غدت تمثل المغامرات اللعوية والفكرية والإنسانية. يقول الرواة بصيغة جماعية موحدة: نحن لا نعيش انسياب الزمن أو مسيره.. بل نعيشه متقطعاً. إن كل قطعة منه تبدو لنا موجهة ذات مدة معينة ومتوجهة نحو قطع أخرى، ولكنها تبدو لنا دائماً كقطعة، ترسم فوق نسج من السيان أو عدم الانتباه، فلنكي نستطيع إظهار ثغراته من الضروري أن نطبقه على مسافة مكابية».

نورد هنا مثلاً حياً من إحدى روايات سيمون الذي يقول بأنه مولع بالفن التشكيلي، وشغوف بألوان الطبيعة كما هي في الطبيعة. في مقطع من رواية «الريح» يكتب سيمون: «كان الجو ربيعاً أذكر أن الريح ظلت تعصف دون هواده مدة ثلاثة أشهر لدرجة أنها حينما كانت تتوقف صدعة يخيل للمرء أنه مازال يسمعها تنثر وتعصف ليس من الخارج، ولكن كأنها تعصف داخل الرؤوس ذاتها، أصوات مجلجلة خالية من مضمونها مليئة بالوضاء فحسبه مليئة بذلك الغبار الذي كان يتوغل في كل مكان».

غدا كلود سيمون نجماً تفوق الأضواء المسطرة عليه بعض نجوم السينما، وغدا شخصية أدبية يكتب عنها بشكل يومي في مختلف أنحاء العالم، وما يكتبه سيمون في الصحافة ينتقل في اليوم التالي إلى مختلف لغات العالم، ويتناول مشروعه كبار رموز الثقافة أمثال: جان بول سارتر، جان روسيه، رولان سارت، جون ستورك، كلاوس نيتزر، كورت ويلهم وغيرهم من مشاهير النقد والصحافة الأدبية، حتى اتفق عام 1971 مؤتمر أدبي كبير ناقش خصوصية الرواية الفرنسية الجديدة، وتم تخصيص جائزة سنوية باسم «مدميس» تمنح لأفضل رواية جديدة. وإلى جانب

نجاحات سيمون وجهوده في سبيل بناء هذا المشروع الكبير، يواصل المثقفون والكتاب وقوفهم إلى جانبه. فيكتب ميشال بوتور: «إن لتعبير /رواية حديثة/ معنى تاريخياً واضحاً والأمر يتعلق ببعض الروائيين الذين اشتهروا فجأة نحو سنة 1956، ومن الواضح أنه كان لهؤلاء الروائيين على اختلافهم نقاط مشتركة، وليس من قبيل الصدف أن يكون القسم الأكبر من كتبهم قد قامت بنشره دار نشر واحدة «دار مينوى». وفي الدروس التي ألقيتها عن فن الرواية الفرنسي في القرن العشرين، كنت مجبراً على تقديم الأشياء على هذه الصورة، وعلى القبول بالانتماء إلى الرواية الحديثة. إن الأعمال التي تقوم بها هذه المجموعة التي تنتمي إلى الرواية الحديثة، تستحق على ما يبدو لي كل اهتمام، ولدي شعور أن شيئاً ما يختمر في نفوس بعض من هم أصغر سنّاً، إلا أنه من الواضح أن حركة ما تنهياً وراء الكواليس». ويأتي العالم الذهبي الأهم الذي سوف يتوح فيه كلود سيمون الرواية الفرنسية الحديثة سيدة أدبية في تاريخ الأدب حيث منحت أكاديمية استوكهولم في يوم الحادي عشر من تشرين الأول سنة 1985 جائزة نوبل للأدب لواند الرواية الفرنسية الحديثة كلود سيمون على رواياته: الحب المشدود 1947 قذمية الربيع 1954 الريح 1957.

## هرمان هسه

### عندما يروي الروائي سيرته الذاتية

عندما نقرأ هذه السيرة الذاتية التي شاء هرمان هسه أن يكتبها، فإننا نتعرف إليه بشكل أقرب مما نتعرف ونحس نقرأ أعماله الروائية، رغم التشابه الشديد بين شخوص هذا الروائي وبين شخصه.

هرمان هسه روائي كبير مؤلف ذئب البوادي - لعبة الكريات الزجاجية - سد هارتا - تحت العجلة - رحلة إلى الشرق.

لقد اعتبر الشاعر الألماني الكبير يوهان غوته ذات يوم أن كتابات الكاتب ما هي إلا أجزاء من الاعتراف العظيم.

أجل إنه اعتراف، بيد أنه خفاء خلف الآخرين، بيد أن الكاتب في السيرة يقف وجها لوجه مع جمهوره، وهذه هي خصوصية هذا الروائي الذي يختفي خلف شخصه في بعض الأعمال.

يظهر هنا بوضوح كما في رواية رحلة إلى الشرق 1932؛ حيث يكون الاسم هـ وهذا يشير إلى حرفتي اسمه هرمان هسة، وأيضا في روايته ذئب البوادي 1927؛ حيث نرى هاري هالر، أوفي روايته تحت العجلة 1906؛ حيث نرى اسم هرمان هيلنر. كل هذه الأسماء تشير إلى شخصية المؤلف.

### هرمان هسة .. سيرة ذاتية

هو الكتاب الذي ترجمته إلى العربية محاسن عبد القادر وصدر عام 1993 عن المؤسسة العربية للدراسات والشر في بيروت، وفيه جانب هام عن حياة هسة؛ حيث يلقي الكاتب الضوء على تفاصيل حياته الشخصية وعلى رواياته ويقول مالم يستطيع أن يقوله في الرواية.

قسم المؤلف سيرته الذاتية هذه حسب الزمن غير المتسلسل إلى العناوين التالية:  
طفولة الساحر 1923 - من أيام مدرستي 1926 - عن جدي 1952 - قصة حياتي باختصار 1925 - ذكرى من الهند 1916 بيدوروتالا كالا 1911، نزول في المنتجع 1924 - الرحلة إلى نورمبرج 1926 - الانتقال إلى منزل جديد 1931 - ملاحظات حول العلاج في بادن 1949 - إلى مارولا 1953 - أحداث وقعت في اتجاوين 1953.

### بدايات الدخول إلى عالم الكتابة

يعيد هرمان هسة سبب اندفاعه إلى الكتابة إلى سنوات الطفولة؛ حيث حلم بأن يكون ساحراً، فيستطيع أن يفعل مالا يقدر عليه في الواقع، وما لم تسمح به طاقته العقلية والجسدية.

يقول: لذلك تملكنتي رغبة ملحة لتغيير الواقع بالسحر وتبديله والرقى به، وفي طفولتي اتخذت رغبتي في السحر اتجاهاً نحو أهداف خارجية صيانية، كنت أود أن أجعل شجرة التفاح تثمر في الشتاء، وأن تمتلئ محفظتي عن طريق السحر باللعب والفضة، وبواسطه حلمت بشل أعدائي وإلحاق العار بهم، ولكن بشهامة لأنوج بعدها بطلاً وملكاً.

ثم يضيف: أردت أن أكون قادراً على أن أجد الكنوز الدفينة، وعلى جعل نفسي لا مريئاً، واعتبرت قدرة المرء على إخفاء نفسه أكثر القدرات أهمية، وتقت لامتلاكها بشدة.

### إعادة تعميد النفس من خلال الكتابة

يعترف هسة بأن الكتابة استطاعت أن تحلصه من هذا الهاجس، حينما كبر واكتشفها: فبعد أن كبرت مدة طويلة، وراولت مهنة الكتابة، حاولت مراراً أن أتوارى خلف مخلوقات، أعيد تعميد نفسي متخفياً بمرح خلف أسماء مبتكرة، وقد جعلت هذه المحاولات زملائي الكتاب كثيراً ما يستثرون فهمي، ويعثرونها مأخذاً علي.

ويقول: عندما أنظر إلى الماضي، أرى كيف تعبرت اتجاهات هذه الرغبات السحرية بمرور الزمن، وكيف حولت جهودي تدريجياً من العالم الخارجي وركزتها على نفسي، وكيف طمحت لاستبدال العبارة السحرية الساذجة وقدرتها على الاختفاء بقدرة اختفاء الحكيم الذي يرى كل ما حوله، ويبقى هو غير مرئي دائماً. هذا التوق الذي أصبح فيما بعد المضمون الحقيقي لقصة حياتي. يرى ثيودور سيولكوفسكي الذي قدم هذه السيرة، أن هسة سواء كان يكتب رواية أم سيرة ذاتية، ينتهي دائماً إلى ما يدعوه /مملكة الروح السرمدية/ التي تقيم خارج الزمان والمكان، وتتجاوز الرسم فوق جدار السجن، ولو أخذنا عنوان أحد أعماله الأولى /ساعة بعد منتصف الليل نجد أن الاختلاف الرئيسي في عقل هسة وعمله لا يقع بين الحياة والفن أو بين الحقيقة والخيال؛ بل بالأحرى بين واقع الروح المليء بالمعاني والعالم اليومي الزائل الذي أطلق عليه الواقع أو الواقع المزعوم. وحالما نفهم كم هي حقيقة على نحو قوي المملكة الروحية هذه بالنسبة لهسة، نصبح في وضع يؤهلنا لاستيعاب الاختفاء المتكرر في أعماله للحواجز الاعتبارية القائمة تقليداً بين السيرة الذاتية والرواية.

ورغم أن جميع الأعمال الكاملة لهسة هي سيرة ذاتية إلى حد كبير، فلم يكن من قبيل المصادفة أنه لم يبدأ بكتابة نماذج للسيرة الذاتية حقاً إلا في أربعينياته، وقد فعل ذلك للمرة الأولى وبشكل مفاجئ وكما جاءت الحقيقة على لسانه هو؛ حيث يذكر أنه أمضى سنوات قبل أن يعي كم كانت أعماله معتمدة بشكل ذاتي على ظروف حياته.

### كل هذه الحكايات كانت عن نفسي

في عام 1921 طُلب من هرمان هسه أن يحضر طبعة مختارة من أعماله، فأعاد قراءة الكثير من رواياته الأولى، أشار وهو مندهش: كل هذه الحكايات كانت عن نفسي، فهي تعكس طريقي الذي اخترته . أحلامي ورغباتي السرية وحزني المرير الذي عانيت، وحتى هذه الكتب التي حين كتبها كنت أفكر بأمانة بأنني كنت أصور مصائر غريبة وصراعات بعيدة عن نفسي

تغنيت بالأغنيات نفسها، وتنفس الهواء نفسه، وعبرت عن العصور ذاته، مصيري أنا. بعد هذه المرحلة سيرتّب هسه حياته على ضوء ماضيه الذي أصبح بين يدي الآخرين، وسينظر إلى وعي أعلى.

أذكر أن هرمان هسه قد ولد في الثاني من تموز عام 1877 وتوفي في التاسع من آب عام 1962 هذه السيرة غطت معظم مراحل حياته، وهي هامة لتفسير أدب هذا الروائي.

يتحدث في هذه السيرة الفنية عن تفاصيل حياته على النحو التالي: ولدت قرب نهاية العصر الحديث، مثل عودة العصور الوسطى بفترة قصيرة تحت علامة برج الرامي.

في طالعي كوكب المشتري في حالته الواعدة، حدث مولدي في ساعة مبكرة من مساء يوم دافئ من شهر تموز، فقد أحببت ويحبت طفلة حياتي وبلا وعي عن حرارة تلك الساعة من ذلك المساء، وحين لا أجدها كنت أفقدتها بشدة فلم أتمكن من العيش في بلدان باردة، وكانت جميع رحلاتي الاختيارية تتجه نحو الجنوب، ومع

أنني استسلمت فيما بعد وبشكل لا رجعة فيه إلى إغواصات العالم الغيبي، حتى أنني عاقبت حواسي بشدة وأهملتها لوقت ما، إلا أن خلفية هذا الانغماس الحسي المرعي بعناية فائقة رافقتني دائماً، وخصوصاً فيما يتعلق بالنظر والسمع، ولعبت دوراً حيوياً في عالمي الفكري حتى لو كان يبلو مجرداً، وهكذا فقد زودت نفسي كما ذكرت بقدرات معينة كي أواجه الحياة.

### سكينة الشيخوخة:

ما يميز سيرته هنا أن كاتبها هو رجل يكتب في مرحلة سكينة الشيخوخة، وهي قريبة إلى حد كبير من الاعترافات الكبرى، وأحياناً يتحدث بأسلوب الحكيم الطاعن في السن لأبنائه وأحفاده؛ مثال ذلك ما ورد في نزيل في منتجع يقول: ألسنا موقنين أن قدرنا هو أمر غريزي لا مفر منه، ألا نشئت رغم ذلك بشكل عاطفي بوهم الاختيار والإرادة الحرة، ألا يكون اختيار المرء لطبيب يعالج أمراضه ولحرفة يمتنها ومكان لسكنائه، وانتفاؤه لمروس أثيرة على قلبه؟! وهو الأمر ذاته، وربما أوفر نجاحاً، لو ترك التصرف للمصادفة المحضة

ألم يختر الشيء نفسه، ألم يكرس قدراً كبيراً من العاطفة والجهد والعناية لكل هذه الأمور، وهو يفعل ذلك بسناجة مؤمناً بحماسة طفولية في قوته الذاتية، ومقتنعاً بأنه يمكن أن يكون للقدر تأثير عليه، أو من المحتمل أن يقوم بهذا بدافع الشك، مقتنعاً في أعماقه بعبث جهوده، ولكنه في الوقت نفسه موقن أن العمل والجهد والاختيار وعذاب النفس هي أفضل وأكثر حياة وأكثر جاذبية، أو على الأقل أكثر متعة من التحجر في الامسلام بإذعان.

إن قارئ روايات هسة سيجد اكتشافاً حقيقياً لخلفية رواياته، وربما سيفكر بمشروع إعادة قراءة هذه الروايات؛ فآزمة نضوج هسة الروحية تعكس أزمة وعي العديد ممن تخطوا الثلاثين من العمر، الذين أجبرتهم أحداث العقد الماضي كالحرب والفقر والتكنولوجيا إلى إعادة تقييم قيمهم، وهسة الأكبر سنناً والأكثر خبرة هنا يشبه الحكماء الجليلين.

## ميلان كونديرا

## الانشغال بكيفية تقديم العالم روائياً

الرواية هي الإنسان، هي كتاب الحياة الأكثر إضاءة ووضوحاً، إنها السراج إلى الأعماق المظلمة. يقول د. هـ لورانس عن مهنته الروائية (بما أنني روائي، فإني أعد نفسي أسمى درجة من القديس والعالم والفيلسوف والشاعر. فالرواية هي كتاب الحياة المشع). ويقول الناقد لاينزل تريلنيج عن الرواية: (إن الرواية بحث مستمر وميدان بحثها هو العالم الاجتماعي، ومادة تحليلها هي عادات الناس التي تتخذ دليلاً على الاتجاه الذي تسير فيه نفس الإنسان). لقد حاولت الرواية عبر تاريخها المعظم أن تنقذ الإنسان وتقدمه إلى نفسه، وتسعى للدفاع عن حريته وعن حقه في حياة حرة كريمة. يرى ميلان كونديرا أن الأزمة الهائلة التي كان الإنسان لا يقاوم فيها سوى وحوش نفسه قد مضت؛ أي أزمته جويس وبروست. يأتي الوحش في روايات كافكا وهازيك وموزيك من الخارج. ويسمى التاريخ، إنه لم يعد يشبه قطار المغامرين؛ إنه لا شخصي، عسير الإدارة عسير الحساب غير واضح ولا يفلت منه إنسان.

إنها اللحظة (غداة حرب 1914) التي رأت فيها كوكبة كبار الروائيين في أوروبا الوسطى، وأدركت المفارقات النهائية للأزمة الحديثة. إن مراحل تاريخ الرواية شديدة الطول لا علاقة لها أبداً مع التغيرات التكتيكية للموصات، كما أنها تمتاز بهذا الجانب أو ذاك من الكائن الذي تدرسه الرواية في المقام الأول، وهكذا فإن الإمكانيات المتضمنة في الاكتشافات القلوبيرية للحياة اليومية، لم تطور على نحو كامل إلا بعد سبعين سنة في مبدع جيمس جويس الضخم. يروي كونديرا قصة طريفة عن صديقه جوزيف سكفورسكي قائلاً: دعي مهندس براغ للاشتراك في ندوة علمية تعقد في لندن، وقد ذهب وشارك في الجلسات، ثم عاد إلى براغ، وبعد ساعات من عودته تناول في مكتبه صحيفة (رود براغو) - وهي صحيفة الحزب الرسمية - وقرأ فيها: قرر مهندس تشيكي كان قد نذب للمشاركة في ندوة في لندن، بعد أن أطلق تصريحاً أمام الصحافة الغربية شتم فيه وطنه الاشتراكي، أن يبقى في الغرب. ليست الهجرة غير المشروعة التي يراقبها مثل هذا التصريح أمراً تافهاً؛ إذ



إنها تعني عشرين سنة في السجن لم يكن بوسع مهندسنا أن يصدق عينيه. وحين دخلت سكرتيرته مكتبه ذهلت لدى رؤيتها له قائلة: يا الهي.. كيف عدت.. غير معقول ألم تقرأ ما كتب عنك؟! رأى المهندس الخوف في عيني سكرتيرته. ماذا يسمه أن يفعل؟ هرع إلى إدارة تحرير (رود برافو)، وهناك عثر على المحرر المسؤول عن نشر الخبر، وقد اعتذر له هذا الأخير فعلاً؛ إذ إن المسألة مزعجة حقاً، لكنه هو المحرر، لا دخل له في الموضوع، فقد تلقى نص الخبر مباشرة من وزارة الشؤون الداخلية. ذهب المهندس إلى الوزارة إذن، وهناك قيل له: نعم، هذا صحيح. إنه لأشك خطأ قد وقع، لكنهم في الوزارة لا دخل لهم في الأمر فقد تلقوا التقرير عن المهندس من إدارة الاستعلامات في السفارة بلندن. طلب المهندس نشر تكذيب للخبر، فقبل له: التكذيب غير ممكن، لكنهم أكدوا له أنه لن يتعرض لشيء، وأن بوسعه الأطمئنان. لكن المهندس لم يطمئن؛ إذ سرعان ما اتبه على العكس إلى أنه يخضع لرقابة صارمة، وإلى أن محادثاته الهاتفية قيد التسجيل، وإلى أنه ملاحق في الشوارع. لم يعد يسمه النوم، ثم صار نومه حافلاً بالكوابيس إلى أن جاء يوم لم يعد يحتمل فيه هذا الضغط، فغامر معرضاً نفسه لأشد المحاطر كيما يترك البلد بطريقة غير مشروعة، لقد صار بذلك مهاجراً فعلاً.

يعلق كونديرا على هذه الواقعة قائلاً: واجه المهندس سلطة لها طابع متامة بلا حدود، لن يبلغ أبداً نهاية دهايزها اللانهائية، ولن يتغلب أبداً على من صاغ الحكم، لقد عوقب مهندسنا برقابة بوليسية مكثفة، وهذا العقاب يطالب بالجريمة التي لم تقترف بعد، فالمهندس الذي اتهم بالهجرة ينتهي إلى أن يهاجر بالفعل. لقد عثر العقاب أخيراً على الخطيئة.

يقول كونديرا عن روايته: (خفة الكائن الهشة): لقد لاحظت أثناء كتابتي رواية (خفة الكائن الهشة) أن رمز تلك الشخصية أو هذه يتألف من بعض الكلمات الجوهرية، فبالنسبة لتيريزا مثلاً: الجسد، النفس، الدوار، الضعف، المثل الأعلى، الجنة. وبالنسبة لتوماس: الخفة، الجاذبية في الفصل الذي يحمل عنوان الكلمات غير المفهومة - افحص الرمز الوجودي لكل من قرائز وسابينا بتحليل عدة كلمات: غيرة المرأة، الإخلاص، الخيانة، الموسيقى، الظلمة، النور، الموكب، الجمال، الوطن،

المقبرة، القوة. لكل واحدة من هذه الكلمات دلالة مختلفة في الرمز الوجودي للأخر. في (خفة الكائن الهشة) تعيش تيريرا مع توماس لكن حبها يتطلب منها استنفار كل قواها، وفجأة لم تعد تستطيع الاحتمال؛ فتريد العودة إلى الورا إلى الأسفل من حيث أتت. إن مهمة الرواية مهمة صعبة، ولا يمكنها أن تحقق غايتها، وهذا هو سر استمرار الرواية في بحثها المستمر عن الحقيقة التي تزداد غموضاً.

### بحث عن الهوية

يركز ميلان كونديرا في معظم رواياته، وأيضاً في كتابه (كتاب الضحك والنسيان) الذي يتألف من سبعة أجزاء على علاقة الإنسان بذاته، وعندما يصل إلى ذاته فقط، يصل إلى الآخرين. فهو من أشد المعجبين بدستوفسكي، فيقول عنه: إنه يبدع في شخصياته عوالم عقلية غنية وأصيلة بشكل حارق، يحلو لنا أن نبحث في شخصياته عن أفكاره. وربما يطق شيء من هذا على كونديرا نفسه الذي لا نستطيع أن نتعرف إليه بشكل واضح إلا عبر شخصياته يقول: تكف جميع الروايات في كل زمان على لغز (الأنا)، إذ ما أن نتذكر كنساً خيالياً شخصية قصصية، حتى تواجه ألياً السؤال التالي: ما هي الأنا؟ وبم يمكن إدراك الأنا؟ إنه واحد من هذه الأسئلة التي تقوم عليها الرواية بوصفها كذلك. يقص علينا بوكاشيو أحداثاً ومغامرات مثلاً، ومع ذلك تتميز وراء كل هذه القصص المسلية القناعة التالية: إن الإنسان يخرج من عالم الحياة اليومية المتكرر التي تتشابه فيه الأشياء جميعاً بواسطة الفعل، وبالفعل إنما يتميز الإنسان عن الآخرين، ويصير فرداً. قال دانتى: (يقوم القصد الأول للفاعل في كل فعل يمارسه على كشف صورته الخاصة به)، فهم الفعل في البدء على أنه اللوحة الذاتية للفاعل، لكن (ديدرو)، بعد أربعة قرون من بوكاشيو، كان أكثر شكاً؛ إذ يفتن بظله جاك القدري خطيبة صديقه، ويسكر من السعادة، لكن أباه يضربه، وتمر كتيبة عسكر فيلتحق بها، ويتلقى رصاصة في ركبته عند أول معركة تجعله يمرج حتى موته. يقول كونديرا عن هذه الحادثة: كان يظن أنه يبدأ مغامرة غرامية، في حين أنه كان يتقدم في الواقع نحو عاهته، ومن ثم فإنه لم يستطع أبداً أن يتعرف ذاته في فعله. إن الطابع المعقد للفعل هو أحد اكتشافات الرواية

الكبرى، هاهنا تأتي اللحظة التي يتوجب فيها على الرواية في بحثها عن الأنا، أن تهمل عالم الفعل المرمي، لتعكف على اللامرئي في الحياة الداخلية. ينطلق كونديرا من أرضية ثقافية خصبة، وهو المشبع من قراءة روايات عظماء الروائيين: هارميسيل بروست - جيمس جويس - مستدال - جوتة - ريتشارد سون - بوكاشيو - كافكا وغيرهم. يقول كونديرا محاولاً إعطاء صورة واضحة عن مجمل مشروعه الروائي: لقد انتهى البحث عن الأنا دوماً، وسينتهي دوماً إلى عدم إشباع غريب ولا أقول إلى فشل. لأن الرواية لا تستطيع اختراق حدود إمكاناتها الخاصة بها. كما أن إضاءة هذه الحدود يعتبر أصلاً اكتشافاً كبيراً واستثماراً إدراكياً هائلاً؛ سوى أن كبار الروائيين، بعد أن مسوا القاع الذي يقتضيه مسير الحياة الداخلية للأنا بالتفصيل، بدلوا البحث سرياً أو بلا وعي، عن توحه جديد. وإن كان كونديرا يرفض أن يوضع ضمن سلسلة أو قائمة الروائيين السيكلوجيين، فإن رواياته لا تستطيع أن تتخلص من هذه المدرسة التي ربما تكون إحدى أهم وظائف الرواية وأكبرها، ولذلك يريد أن يشير إلى هذه الحقيقة قائلاً: لكن افهمني جيداً، إذا كنت أضح نفسي فيما وراء الرواية السيكلوجية، فلا يعني هذا أنني أريد حرمان شخصياتي من الحياة الداخلية.

### ستيغان زفايج

#### الروائي الذي تناول تفاصيل النفس البشرية

يقدم هذا الأديب والفاصل والروائي أدق تفاصيل النزعات الإنسانية في مجمل نتاجه الأدبي الذي تنوع بين القصة القصيرة والرواية وكتابة سير الشخصيات الشهيرة في الحياة الاجتماعية، وكذلك تقديم قراءات لروائع الروايات العالمية بالتحليل، وتناول أهم الأسماء الأدبية والفكرية.

يسعى زفايج من خلف كل هذا العمل وهذا الحديث الطويل إلى بيان أن الإنسان المتميز يبقى يتمسك بالنزاهة العامة في كل الأوقات، وحتى لو تحرد من حقوقه،

فإنه في آخر خطوات الألم والفاقة يحاول أن يبدع ويهب الآخرين شيئاً ذا قيمة في الحياة سواء كان كاتباً أو شخصاً عاماً يتمتع بخصوصية في شخصيته.

يروق لزفايج أن يسمي هؤلاء بمختلف شرائحهم بـ /بناء العالم/ وهو يعني عالم الإنسان الداخلي الذي يبنيه هؤلاء في نفوس أبناء الحقب التاريخية، كما يمكن لهؤلاء أن يشوهوا أبناء هذه الحقب فيجعلونهم انهزاميين، استسلاميين، جبناً، فيزرعوا في نفوسهم ثقافة الجبن والتسليم بالأمر الواقع تحت سياط التهديد والرعب من هنا ينادي زفايج بثقافة اجتماعية عامة لمواجهة مثل هذه النماذج، وهو ذاته عانى بقوة من رعونة الحقة النازية ودكتاتوريته.

### خصوصيته:

عالم هذا الكاتب مر شديد الخصوصية، والدخول فيه يشبه الدخول إلى النفس الإنسانية، إنه يعي كل كلمة يكتبها بمسؤولية كبرى وقلق على مستقبل الأجيال.

ليس بوسع المرء أن يقول كل ما يريد عن عالم هذا الكاتب فدونماً هناك ما يشبه التلميح والإيماء الذي يكتشفه القارئ وينوعه بنفسه يبقى الأهم هو ذلك الذي لا يحكى ولا يكتب، الذي يكتشفه قارئ الكاتب للمرة الأولى.

عام 1942 كتب ستيفان زفايج رسالة وأرسلها إلى جميع أصدقائه في أنحاء العالم، وعاد إلى البيت وفي اليوم التالي اقتحم خدمه الباب، وتصدر الخبر وسائل الإعلام، خبر انتحار ستيفان زفايج مع زوجته وكتبه، وبعد أيام وصلت الرسائل إلى أصحابها وكان ستيفان قد شرح موقفه وحالته النفسية القاسية إثر انتصار النازية ويزوغ نجم هتلر، وأنه لم يعد يحتمل مشاهد انهيار السلام العالمي. اشتهر زفايج في الدرجة الأولى بكتابة دراسات تحليلية عن حياة المشاهير، يعتمد في تناوله للشخصية على التحليل النفسي، وتعد دراساته في هذا المجال أحد المراجع التي يجد الدارس نفسه مضطراً لقراءتها، وهو حينما يتناول الشخصية لا ينسى أنه روائي؛ فالنفس الروائي يطنى حتى على المشاهد التقريرية الخالية من أية تقنية

فنية. ومن أبرز هذه الشخصيات التي تناولها: نيتشه، دستوفسكي، بلزاك، هودرلين، كلايست، رومان رولان، ستندال، ماري أنطوانيت، كازانوف.

### بيت الإنسانية الكبير

يرسم زفايج أدق التفاصيل والحركات لأبطاله ويمكن اعتباره في صفوف المدرسة الرومانسية ومن أهم أعماله: فوضى المشاعر، 42 ساعة في حياة امرأة، الشفقة الخطيرة، أموك، رسالة حب من امرأة مجهولة، الحب الجنوني، قلوب تحترق، ماري أنطوانيت، بالإضافة إلى مسرحية واحدة هي بيت على شاطئ البحر.

لكن ما هو ملفت للنظر أثناء وبعد قراءة هذه الأعمال، تتعلق بهذا الروائي وبشخصه، وتتعلم منهم، وتحدث عنهم للأخريين، وبعد أيام قليلة ننسى كل شيء، بل وننساها، وربما هذا هو السبب الذي يكمن خلف عدم الاهتمام بهذا الكاتب وعدم تناول أعماله في وسائل الإعلام بالصورة التي يستحقها.

إن المتعة تكون ست اللحظة، وبعد ذلك يتم نسيان كل شيء، ويتجسد هذا في روايته /فوضى المشاعر/؛ فما أن تبدأ في الصفحة الأولى من الكتاب حتى تتعلق به وتراكم تتابع وتقلب الصفحات بمتعة بالغة، وهو يذكر القارئ العربي بعبد الحليم عبد الله ورواياته الممتعة الغارقة في الرومانسية.

إن لقراءته نكهة خاصة قلما نعيش عليها لدى غيره، ولاشك في أن من يقرأها تنتظره مفاجآت سارة وساعات عظيمة؛ لأن متعة القراءة الأولى لدى هذا الكاتب لا تضاهيها أية متعة، بعكس بعض الكتاب الذين لا يقدمون متعة إلا في القراءات التالية لأعمالهم.

أمام زفايج تشعر بأنك أخذت كل شيء من القراءة الأولى، فلا تغريك قراءة ثانية للعمل نفسه؛ القراءة الأولى هي قراءة الاكتشاف والدهشة والمفاجآت والشرح لمعظم النوازع البشرية.

يمكن الآن أن نقدم بعض المعلومات عن هذا الكاتب، وتعرض إلى سيرة حياته بشكل موجز؛ فقد ولد زفانج في الثامن والعشرين من شهر أكتوبر عام 1881 في فيينا، وبعد أن عاش فيها ثلاثاً وخمسين سنة غادرها سنة 1943 ليستوطن في لندن، وبعد ستة أعوام غادر بريطانيا التي تبتته، ثم سافر إلى البرازيل، وتمتع هناك بشهرة كبيرة، وتحسنت صحته، كما تحسن ووضعه الاقتصادي بشكل كبير بفضل كتاباته.

يبقى ستيفان زفانج اسماً لامعاً في رواية التحليل النفسي، درس الفلسفة وتاريخ الأدب، ثم بدأت محاولاته الأولى بكتابة الشعر والدراما، ثم قدم العديد من الترجمات للنصوص الفرنسية إلى اللغة الألمانية.

لبت هذا الكاتب مسكوناً بحلم الوحدة الأوروبية، وكان ينظر إلى يوم يعم فيه السلام على هذا العالم، ويكتب الإنسان فيه عن الاعتداء على أخيه الإنسان في عالم حميم، كأنه بيت واحد للأسرة الإنسانية.

**وليم فوكنر**

**نداء إلى التمسك بخصلة البراءة الإنسانية**

نفوح رائحة فطرة الإنسان الطيبة التي فطره الله عليها من غالبية روايات هذا الروائي الفذ، حتى عندما يصور أقسى مظاهر الشر في رواياته، وعند ذاك يرينا كم أن الإنسان الشرير ذاته يدفع ضريبة تمرده على فطرته الإنسانية، ولذلك نرى بكثرة صراع الخير والشر في معظم ما خلفه من آثار روائية.

إن وليم فوكنر هو صبيحة في وجه الشر الذي يكاد يكون عاماً في جانبي الإنسان الخفي والمعلن، ولذلك هو يركز على نقاط الشر في هذين الجانبين، ويبيدها في أشكال مختلفة، في محاولة منه للبحث عن عفة الإنسان المفقودة، وهو ينطلق من واقع هو الأقرب إليه من أي واقع آخر، هو واقع الجنوب الأمريكي وبيئته، وبشكل خاص إقليم يوكنا تاوما وعاصمته جيفرسون، وهو أكثر الأقاليم الأمريكية تناقضاً من حيث العلاقات المتبادلة بين السكان؛ فيمكن أن نرى أشكال النظام العبودي بصور مختلفة بين هؤلاء الذين يتكونون من

الإقطاعيين البيض، والهنود الحمر، والعبيد، وجنود الحرب الأهلية، وسيدات المجتمع المتقدمات في السن، والمبشرين والفلاحين وطلاب الجامعات؛ بل يقترب فوكنر أكثر من هذا، فيسلط الضوء على تاريخ عائلته الذي هو جزء لا يتجزأ من تاريخ المكان، فقد كان جده الأكبر مالِكاً لأحد خطوط السكك الحديدية، وكان رئيساً لإحدى مجموعات الحرب الأهلية وبالتالي تفرع الأولاد منه فشغلوا أماكن حساسة في بلدهم؛ حيث إن جد فوكنر كان محامياً ومدير بنك؛ إن فوكنر استطاع أن يجمع كل الوثائق المتعلقة بتاريخ عائلته في «صادر موثوقة، ولكنه في النهاية رفض هذا التاريخ وتمرد عليه، وقرر أن يكون الناقد اللاذع لهذه البيئة بصورة عامة في محاولة جادة منه للتمسك بالفضيلة والنزاهة البشرية، لقد انطلق في هذه القطة نحو العالم. عندما يذكر اسم فوكنر لابد أن يذكر اسم روايته الشهيرة، الصوت والعصب والواقع» فان هذه الرواية تكاد تلخص مشروعه الفكري الروائي، وفيها يرى أن الإنسان الذي يمارس طبائع غير سوية على غيره، فإنها تنعكس عليه بشكل من الأشكال، فما يمارسه على غيره يتم ممارسته عليه، إننا نقف في عالم مدمش من الشخصيات الغرائبية في هذه الرواية، وهي تدور حول أسرة كومبسون التي رأى البعض بأنها أسرة فوكنر نفسه كوبنتن يبحث عن طريقة تسهل عليه عملية الانتحار. أما شقيق كوبنتن الذي يعمل حذافاً، فإنه يسرق النقود التي ترسلها معه أخته كانديس إلى ابنتها غير الشرعية، فتأتي صديقته لتسرق بدورها المال منه، وتهرب مع شخص آخر، في هذا الصراع تكون المسز كومبسون عارقة في عالم الماضي الذي ولى، وكلما تخفق العائلة وتنهار فإنها تزداد تمسكاً بمجد الماضي، ومن كل هذه الشخصيات يقدم فوكنر شخصية واحدة ناضجة وحكيمة وعظيمة هي ويلزي المرأة الزنجية المتقدمة في السن، وكان فوكنر يرمز بأن العفة قد بلغت الشيخوخة في بيئة الرواية.

لقد عاش فوكنر حياة ليست طويلة 1897-1962 ولكنه استطاع أن يحقق شهرة عالمية كبيرة توجت بنيله جائزة نوبل للآداب 1948م.

وكان مزاجياً سريع الكتابة، يمقت الالتزام؛ فقد ترك الدراسة في المرحلة الثانوية، ولم يستطع دخول الجيش بسبب وضعه الصحي والجسدي، فقد كان قصير القامة، يكاد جسده الهزيل يسقط تحت ثقل أفكاره التي في رأسه، أو يظن الناظر إليه ذلك، كتب روايته الأولى: أجور الحنود عام 1926م، أما روايته الشهيرة الصوت والغضب والواقع فكانت عام 1929م ونور في آب عام 1932م واللا مهزوم عام 1934م والنحلات البرية 1939م، ومتطفل في التراب 1948م.

وقد كتب روايته بينما أرقد محتضرة 1930م في ستة أسابيع صيفية خلال ساعات الثانية عشرة من منتصف الليل إلى الرابعة صباحاً؛ أما تركة فوكنر عند وفاته فبلغت 19 كتاباً بين الرواية والقصة القصيرة، ويذكر أن الروائي الشهير ألبير كامو أعد له رواية للمسرح، وتم تمثيلها في المسارح المرنسية والأوربية.

يبقى لوليم فوكنر أسلوبه المميز الذي يعبر عن شخصيته، وقوة أفكاره، وعن مقدار الحرية التي يكتب بها، وهذا ما يجعل إبداع هذا الروائي علامة مميزة في مسيرة الرواية المعاصرة.

**غابرييل غارسيا ماركيز**

**الروائي الذي أحب الحياة هي زمن الكوليرا**

ليس باليسر العثور على كاتب حي متعلق بالحياة على قدر الكاتب غابرييل غارسيا ماركيز، وهو أعظم روائي حي في العالم الآن.. ولعل تمسكه العنيف بالحياة خلف رعبه الشديد من الموت..

فالحياة تنبض في ثنايا سطور.. وهو بكل إمكانياته اللغوية والفنية والتقنية، يجنب شخصه الموت حتى تنتصر إرادة الحياة.

ويكاد الموت يختفي في إبداعاته الروائية والقصصية، وهو من أشد المدبسين للحروب مهما كانت أسبابها ودوافعها. يعلق ماركيز على هذه القضية قائلاً: «أنا لا أخلق شخصياتي ليموتوا.. أخلقهم ليعشوا». ولكن ليس بوسع ماركيز عدم الاعتراف بالموت، وعندما يضطر لقتل أحد شخصه، لن يحدث ذلك ككتابة أي مقطع آخر.



تقول «مرسيدس» زوجة ماركيز بأنه في رواية (لا رسالة لدى الكولونيل) أطلق صراخاً ثم هرب من غرفته شاحباً مرتعداً، وعندما سألتها عما حدث.. أجاب بإرباك كمن عاد توأ من اقتراف جريمة مروعة: «لقد قتلت الكولونيل الآن». يعلق ماركيز في الرواية ذاتها، لكن على لسان ساعي البريد بقوله: «إن الشيء الوحيد الذي يصل دون خطأ هو الموت». ويمكن ملاحظة موقع الموت من موقع الحياة في عناوين رواياته الأكثر شهرة وسرواً. فالموت يعني عكس الحياة.. فعندما يقول: «الحب» فإنه سيضيف: «في زمن الكوليرا»، وعندما يقول: «أجمل رجل» يضيف: «غريق»، وهكذا: الجبال.. في مناهة - وقائع موت معلن - ماتم الجدة العظيمة - مائة عام من العزلة - الساعة الرديئة - الحب وشياطين أخرى.

ففي مائة عام من العزلة التي تعد أهم حدث في تاريخ الرواية المعاصرة، يأخذنا إلى حياة أسرة في أمريكا الجنوبية.. نتابع وقائعها عاماً بعد عام. منذ مؤسسها الأول الذي يطمح أن يحول التراب فيها إلى ذهب، مروراً بالشخصيات السحرية، وحتى آخر المحررين /سيمون بوليفار/

إن رعب الموت يدفع الأم لتحسس مقتل ابنها وهي بعيدة عنه أمبالاً، وترى دمه ينزل من أعلى السفوح والتلال، يسير عبر الطرقات الملتوية إلى أن يصل إليها.. ورغم مرور عشرات الأعوام تظل رائحة البارود تفوح من قبره. يتدخل ماركيز ليفسر هذا الجانب بقوله: «إنني أرقص أن أخلق أبطالاً وأدعهم يتطورون كي يموتوا فقط، إنني لا أخلقهم من أجل هذا الغرض.. إنهم يتطورون كي يعيشوا، لكن فجأة يظهر هذا الموت المقيت ويفسد كل شيء».

ثمة شخصية أخرى في مائة عام من العزلة تلخص مسألة حرية الإنسان: «ريميديوس» الجميلة. إحدى حفيدات الأسرة وهي تسحر الرجال بجمالها، وترفض الزواج من جميع الذين يتقدمون إليها.. ولكنها تقرر الهرب مع من تختاره، وعندما تكشف الأسرة هذه الواقعة، فإنها تعلن أن أحدهم رأى ريميديوس الجميلة ترتفع إلى السماء عندما كانت تطوي ملاءات السرير. ويمكن ملاحظة الإصرار على الحياة والحب أيضاً في روايته «الحب في زمن الكوليرا».

فلورانتينو ينتظر أن يتزوج فيرمينا حتى يبلغ سن السبعين.. لم يمض فلورانتينو، ولم يذهب انتظاره عبثاً.

يقول ماركيز مرة أخرى في محاولة قول ما لم يتمكن من قوله في رواياته: «لا أحد يموت سعيداً حتى أن معظم الناس لا يموتون وقد استند بهم الغضب والاستياء؛ واستاءوا أشد الاستياء لكونهم يجب أن يموتوا. وقد تبينت لي دائماً الحقيقة التالية: عندما يموت إنسان عزيز، فإن الشعور الرئيسي الذي يحس به أهل المتوفى هو شعور الغضب والاستياء؛ إذ إن موت إنسان هو خسارة لا يمكن تعويضها إطلاقاً». يبقى الإبداع هو الوسيلة الكبرى لمواجهة الموت. «إنني أكتب كي يزيد الناس من حبهم لي». وهنا يلتقي مع نيتشة الذي رأى «الفن ولا شيء» إلا الفن .. فنحن لدينا الفن كي لا نموت في الحقيقة»

الحياة عبر الكتابة. الكتابة عبر الحياة، وعندما يموت الإنسان، سيكون قد خسر حياته، لكنه لن يحسر أفكاره وشخصه. يعبر ماركيز عن حبه للحياة قائلاً: «أنا مولع بالحياة. الحياة هي أفضل ما وجد على الإطلاق.. بهذا المعنى يبدو لي الموت شيطاناً رهيباً.. إن الموت بالنسبة لي هو النهاية.. انتهاء كل شيء.. إنه أكبر مصيدة على الإطلاق».

### غداج من أعمال روائية عالمية

#### رواية بيبو وجان له غي موباسان

#### متعة التعرف إلى المجتمعات من خلال الرواية

وأنت تقرأ هذه الرواية تشعر بأنك تجالس شخصها، تضحك وتبكي وتفرح وتتألم معهم، تشعر أنك تمشي في شوارع مدينة الرواية شارعاً شارعاً، حياً حياً. يلم موباسان بتفاصيل شخصياته كما جرت العادة في روايات تلك الحقبة، يرسم لنا الشخص بأكمل تفاصيلهم الداخلية والخارجية، ويتناول سرد القصة بتحليل سيكولوجي.

العائلة مؤلفة من الأب رولان، والأم لويز، والابن: بيير، وجان. الأب صانع ثري في باريس؛ فجأة يشعر بأن عليه أن يتفرغ للاستمتاع بالحياة، لأنه يملك ثروة تجعله يتفرغ لذلك، فيهجر عمله ويشتري /بختاً/ ثم يقيم في مدينة أخرى، يتفرغ للنزهات والصيد والبحر مع أفراد أسرته، أما بيير فيتخرج طبيباً، وجان يتخرج محامياً، ويعيشون في طمأنينة يستمتعون بالحياة دون أي مشاكل، وتتعرف الأم إلى إحدى جاراتها، وهي /روزيميلي/ امرأة أرملة شابة مات زوجها في إحدى المراكب البحرية، وتركها وحيدة، ومنذ زيارتها الأولى لهذه الأسرة تقع في غرام /جان/ وهو أيضاً يبادلها الشعور، وبذلك تخرج غيرة بيير لأنها فضلت جان عليه، ويبدأ في مهاجمتها في كل مناسبة، لكن جان يصبر عليها، وتولد علاقة حب سرية بينهما، لاحظها الأنوار، وفي الواقع فإن الأم كانت تميل إلى روزيميلي أرملة الفظان المرحوم، وتريدها زوجة لاسها جان.

وهكذا يدخلنا موبسان إلى عالم هذه العائلة الصغيرة، حتى يظهر أحد الأشخاص ويبلغهم بزيارة كاتب العدل /لكاوا/ إليهم. ويتطرونه على قلق حتى يحضر، ويبلغهم: هل عرفتم في باريس شخصاً باسم مارشال، ليون مارشال؟ فيقولان: نعتقد ذلك جيداً.

يقول كاتب العدل: إن السيد مارشال قد توفي، ويتابع: إن زميلي في باريس قد أبلغني النص الرئيس في وصية المارشال، وهو يعين ابنكم جان، السيد جان رولان موصى له بكل شيء. ويعطيهم لمحة عن الثروة قائلاً: ما أعلمه فقط أنه توفي دون ورثة مباشرين، وأنه ترك ثروته، وهي ذات دخل نحو عشرين ألف فرنك سنوياً بشكل سندات بفائدة ثلاثة بالمئة، لابنك الثاني الذي شهد ولادته وترعرعه ووجده جديراً بهذه الهبة الوصائية، وفي حال رفض السيد جان قبول ذلك فإن الميراث يؤول إلى الأولاد اللقطاء.

هذه الوصية تولد المشاكل في العائلة، فيشكك بيير بالأمر، ويتساءل: لماذا كانت الوصية لجان فقط؟! لا بد أن في الأمر ما يستحق النبش فيه. وبالفعل يعود بخياله إلى حياتهم في باريس وإلى المارشال الذي كان على علاقة وثيقة بأبيه، وكانت له صورة في بيتهم، لكن هذه الصورة اختفت، ويلجأ إلى عالم الخمر

ويتعرف إلى عاهرة في محل للبيرة، وهناك تلمح العاهرة بأنها رأت مع أخيه جان الذي لا يشبهه أبداً في الشكل، فيلتقط هذه الملاحظة ويقارن شكل جان بشكل المارشال، ثم يصر على رؤية الصورة المحفية، وأمام إلحاحه تضطر الأم لإعطائه الصورة التي بدت بالفعل واضحة الشبه مع جان، وهنا يلصق بكلمات مبطنة إلى علاقة بينها وبين المارشال، وأنه بالفعل والد جان، وأنها كانت على علاقة جنسية معه، ويتهمها بالخيانة بدون مباشرة، وتفهم الأم هذه التلميحات، وتحاول أن تبعد عن هذه الشكوك، لكنها تفشل.

ويقول جان شاكراً له هذا العطاء: كان يجني جيداً، والواقع أنه كان يقبلني دائماً عند زيارتي له.

وأوصلته الصورة إلى هذا الاستنتاج: الصورة صورة صديق، صورة عشيق، وقد بقيت في الصالة بادية للعيان، حتى اليوم الذي لاحظت فيه المرأة الأم أولاً، وقبل جميع الناس أن هذه الصورة تشبه ولدها، دون شك، ومد زمن طويل ترقبت هذا التشابه، ثم اكتشفته ورأته يظهر، وأدركت أن كل شخص يمكه في يوم أو آخر أن يلاحظه أيضاً، فرفعت الصورة المنيرة للشكوك.

أبعدها قليلاً وهو يتأملها مداً يده ثم رفع عييه نحو أخيه، وهو يشعر جيداً أن أمه تراه، ليقارنه مع الصورة، وكاد أن يقول مقاداً مع قهره: هي دي، إنها تشبه جان. لكن لم يجز على لفظ هذه الكلمات الرهيبة. وفي إحدى النزعات، يعلق بيير على علاقة جان بـروزيميلي، وبعد إعلان نية زواجهما يعلق قائلاً لأمه: أتعلم كيف يتهاى المرء ليجد من تتركب له قروناً.

- من تقصد بكلامك؟

- جان.

- كم أنت قاس يا بيير، هذه المرأة هي الاستقامة عينها، ولن يجد أخوك أفضل منها. ويعلق بيير ملمحاً إليها: جميع النساء هن الاستقامة بعينها.. وجميع أزواجهن أصحاب قرون. إنه يسبب لها ألماً عظيماً، إنها الحرب بينها وبينه فحسب دون دراية أحد من الأسرة، ولكنه يقرر أن يدخل جان في الموضوع

ليعرف بأنه ابن زناء، وهذا الرجل لم يعطه المال لأنه أفضل من أخيه أو هكذا هبة، بل وهبه ثروته لأنه ابنه، وبالتالي هو ليس ابن رولان، وليس شقيقه كما هو معروف، وفي هذه المقاطع التالية يصارحه بما توصل إليه: أقول ما يهمس به الناس جميعاً، وما يشيعه جميع الناس، إنك ابن الرجل الذي ترك لك ثروته. والواقع أن الولد الحر لا يقبل مالاً يلحق العار بأمه، يرد جان: بيير.. بيير.. بيير... هلا فكرت بما تقول؟ أنت.. أنت من ينطق بهذه الفضيحة؟

- نعم أنا.. هو أنا.. أنت إذن لم تلاحظ أبداً أنني أكاد أموت أسى منذ شهر، إنني أقضي ليلتي دون نوم إنني لا أعرف ماذا أفعل.. وماذا سيجري لي من شدة ما أعاني من عذاب، وما أجنب به من غجل وألم؛ إذ أنني كنت أضمن أولاً، أما الآن فلأنني أعلم.

- بيير اسكت؛ أمي في الغرفة المجاورة.

بدا الآن أنه نسي جان، وسي أمه في الغرفة المجاورة، كان يتكلم وكان ما من أحد يسمعه، لأن عليه أن يتكلم، لأنه تألم كثيراً وكبت كثيراً، وكنتم جرحه. وبعد كلامه يترك جان ويصرخ، فيدخل جان إلى أمه ويراهها منظرحة في السرير، وقد وضعت كفيها حول أذنيها، ودست رأسها في المخدة حتى لا تسمع المزيد، وعندئذ يقول لها:

أمي المسكينة، انظري إلي... أمي أمي أصغي إلي، هذا غير صحيح، أنا أعلم أن هذا غير صحيح.

ولكن الأم تصدمه باعترافها: نهضت وجلست ونظرت إليه، وبأحد الجهود من الشجاعة التي تلزم في بعض الحالات، قالت له: لا.. هذا صحيح يا ولدي. وواصلت بشجاعة: هذا صحيح يا ولدي، لماذا الكذب؟ هذا صحيح.. لن تصدقني إن كذبت.

هذا ما رغب موباسان أن يروي لنا في روايته هذه، وهي تقترب من أجواء /مدمام بوفاري/ وقد كتبها في صيف 1887، والواقع أنه قرأ فكرتها منشورة في إحدى الصحف، وموباسان يميل إلى الواقعية في كل قصصه ورواياته، يقول: لا يحتاج الأمر أبداً إلى مفردات غريبة، أو معقدة، أو عديمة، أو غير مفهومة لكن

يجب تمييز جميع تعديلات قيمة الكلمة منتهى الوضوح حسب الموقع الذي تشغله. تحمل هذه الرواية نكهة الجلوس تحت القنديل والسهر برفقة رواية، والدخول إلى أجواء افتقدناها كثيراً في هذه الوقتة إنها دعوة لإلقاء نظرة ما إلى الورا.

كبير وجان/ لمؤلفها غي دي موباسان، رواية تفصيلية تصور واقع حياة عائلية فرنسية بكل تشعباتها وتداخلاتها وعلاقاتها ومفهومها ونظرتها للحياة والعلاقات الاجتماعية، وهي، بالتالي، تعطي للقارئ نظرة شبه جيدة عن مجتمع عاش تفاصيل القرن التاسع عشر، فنحن نتعرف إلى نمط الحياة قبل تفجر الأيديولوجيات التي ولدت في القرن العشرين، وضروري أن نتعرف إلى ذلك النمط من العيش، وأحدادنا الذي سبقوا، وهذا ما نتبحه لنا قراءة الرواية، وهي رواية كلاسيكية لقاص وروائي كلاسيكي عاش من 1850 إلى عام 1893.

### إشكالية العلاقة بين الواقع والخيال في رواية السامفونيا الراعية لأندريه جيد

تبدأ الرواية على النحو التالي: وفيما كنت عائداً من لاشودي فون، وافتني ابنة صغيرة، لم يسبق لي أن عرفتها، تدعوني إلى الإسراع في الحضور لدى امرأة عجوز مسكينة، تختصر على بعد سبعة كيلو مترات.. كانت الشمس تغيب، وكنا نسير وسط الظلام، حين أشارت دليلتي الصغيرة إلى كوخ قش على سفح تل، كأن لا بشر فيه، لولا سحابة ضئيلة من الدخان تتصاعد منه.

ربطت جوادي إلى شجرة تفاح قريبة، ثم انضممت إلى الابنة في الحجرة المظلمة؛ حيث لفظت العجوز أنفاسها قبل لحظات. ص 7 - 8.

وبغثة يلمح الراوي جسماً في زاوية مظلمة، يدنو، فيقع على شكل إنسان. رفع الجسد، وكان عبارة عن مجموعة من الأعضاء المتسخة... واستطاع أن يميز بأنها فتاة، وعرف من دليلته أنها ابنة المرأة العجوز التي ماتت قبل قليل.. وكانت صماء وخرساء.. وقد حكمت على ابنتها هذه بعدم الخروج من البيت طوال عمرها الذي بلغ الآن الخامسة عشرة، وعليه فهي لا تعرف الكلام ولا تفقه

أي معنى لأي إشارة... كما لا تميز الألوان.. لقد أمضت كل حياتها في العتمة برفقة امرأة بها من عقلي.

يتقدم الطبيب - الراوي - ويقودها إلى جواده بعد أن يشعر بمشاعر إنسانية تجاهها.. ويأتي بها إلى البيت، أمام هذا المنظر المخيف ترتعب زوجته (أميلي).. يصرخ ابنه (جاك) المنظر مروع... ولا شك أنها لم تستحم منذ لحظة ولادتها... وتبدو الفتاة الغريبة أمام أنظارهما قادمة من كوكب آخر، "تخرمش" كل من يدنو منها، ثم تصدر نشيجاً كمواء قطرة، لكن الأب يستفيض في الحديث عن الظروف التي جعلتها على هذا النحو، واستطاع أن يقنع زوجته بمحاولة تقديم خدمة إنسانية لهذه الفتاة التي هي بأمرس الحاجة لمثل هذه الخدمة، فتقتنع الزوجة بالفكرة، ولا تتردد في إدخالها إلى الحمام وقضاء وقت جيد لتنظيفها، وبالفعل تدخل الفتاة الحمام مرغمة، تنقص الروحة شعرها وأظافرها... وتغسلها لمدة طويلة، ثم تلبسها ثوباً جميلاً.

وفجأة تخرج فتاة رائحة الجمال.. وكأنها ليست الفتاة التي دخلت البيت منذ قليل، تمشي على مهل برفقة (أميلي)، فيحسب الجميع لهذا التبدل الذي طرأ عليها... ويشعر الطبيب براحة ضمير لأنه أنقذ إنسانة. أمام هذا التغيير يرى الطبيب أن يواصل مهمته الإنسانية، ويسعى إلى انتفاعها على الحياة، وهي مهمة بالغة الصعوبة بالنسبة لفتاة في مثل هذا العمر وهذه الظروف.. يعلمها الحروف الهجائية.. ب.. با.. م.. ما... حتى تحفظ هذه الحروف، ثم يعلمها الكلام وتشخيص ألوان الطبيعة، وبعد أيام يأخذها إلى حفلة موسيقية في "نوشاتيل" يطلب إليها أن تركز على الفرق بين أصوات الآلات، فتقارنها بألوان الطبيعة، كأن تشبه الأحمر والبرتقالي بأصوات الأبواق والترمبون، وأن تتمثل الأصفر منها والأخضر برنانة الكمان والفلولونسيل والجهيز، والبنفسجي والأزرق بالشبابه والكلايينات والمزمار.. فتقول جيرترود - وهو الاسم الجديد الذي تختاره لها العاتلة: «والأبيض ما عساه يعني لنا..»؟

يجيب: «الأبيض هو الحد الفاصل، تتلاشى عنده جميع الألوان الحادة، وكذلك الأسود بعكسه... تحليبه ياجير ترود جسماً أثقلت الألوآن الأخرى وأظلمته»

ص53.. ويوصلها إلى درجات الرقة والرفافة والتذوق فنقول: هل يمكن أن تكون الأشياء التي تبصرها بمثل هذا الجمال الذي أراه؟<sup>٩٩</sup>. وهنا تكمن أهمية ما يرغب جيد في طرحه، أعني إشكالية العلاقة بين الواقع والخيال.

أندريه جيد لا ينسى للحظة واحدة بأنه يبحث عن أمور لم يكتشفها أحد غيره، وبالطبع لن يجيها... فيلجأ إلى الواقع، يحاول أن يجري عملية لعينها، حتى تجيب على السؤال ذاته بنفسها.

هل الخيال حميل أم الواقع... هل البصيرة ترى أشياء أجمل من البصر...؟  
يلجأ إلى صديقه «مارتين» وهو طبيب عيون... ويجري عملية جراحية لعيني جيرترود.. ويبدو جيد نفسه مستعجلاً على مشاهدة النتيجة (قوت الأرض - وقعت في 240 صفحة - ومزيفو النقود وقعت في 528 صفحة.. بينما هذه الرواية وقعت في 108 فقط)، وعلى نحو تفريري مباشر تأتي العبارة التالية مختصرة كل شيء: «رسالة من مارتين: نجحت العملية والحمد لله» كانت جيرترود قد تعلقّت بالراوي من خلال سماعها لصوته فقط، وتعلقّت بالحياة من خلال تصورهما المسبق، وعندما تفتح عينها تصاب بصدمة الواقع... فلا وجه الرجل يرتقي إلى مستوى التصور.. ولا الألوان بمستوى أصوات الآلات، لقد خانها كل شيء، فقررت أن تعود إلى الظلام، وتموت على الفور في فراشها.. إن الأشياء التي يكتسبها الإنسان بجهوده وصبره يوماً بعد يوم وسنة بعد سنة هي الأبقى.. وهي التي تعينه على فهم الحياة والمحيط... لذلك يواصل الإنسان العمل والبحث من أجل أن يعيش حياة سعيدة. ■



# الحياة كالفجر

جنان برونيل - أمير حق

ت: غروب عبد الرحمن



إن الناس في العاصم أجمع يعشقون الثقافة الرومانية من خلال الموسيقى والأفلام والمهرجانات والمسرحيات.

تكون الحياة في أوقات الصيف مسعورة في النوادي الليلية المنتشرة في جوار باريس؛ حيث يشرب الفنانون والموسيقيون ومفتو المراقص بكثرة، ويحتشدون أسراباً لمشاهدة فتيات الـ كان - كان وهنّ يرفعن فساتينهن في مرقص «مولن روج». وتقوم دوات الأورك الباريستات بعمل يتلاءم مع إيقاع ليالي الفجر في نادي ديفان دي موند المسمى «توتس تريغانز».

وعندما يقترب الوقت من منتصف ليل الخميس، يقوم فرانكو إيتاليان تاجادا، وهو المحرك لتلك الليالي الحارة بتحريك الألحان، بينما تقوم الحشود المرحّة عارية الأقدام بأرجحة أوراكنها والتصفيق المتلائم مع النغم. وليس الباريستون هم

فقط من تسحرهم الموسيقى العجبرية، فبحر المحيط الأطلسي وفي نيويورك، هناك مشاهد مشابهة لهذه في حانة «ميهانانا» البلغارية التي تقع على الجانب الشرقي الأدنى حين تقوم «العجبرية المحسوسة» بعض هذه الليالي في البلدة.

ومن لندن إلى برلين، ومن زغرب حتى صحارى نيومكسيكو، تكون الموسيقى العجبرية هي الصوت الأكثر حرارة في الصيف. حتى أن الأوبرا ذات المستوى الرفيع والسلطة القوية قررت أن تقدم عملاً، حيث تم تقديم فيلم «بني الأوبرا» للمخرج المسرحي اليوسني «إميركوسناريكا» اعتماداً على فيلمه «أزمة العجبر». وكما نقول تاجادا، فإن هذه الموسيقى تحثك على الحركة، وتأرجح بين الحزن والفرح. كما أنها توقظ فينا إحساساً كان نائماً لولاها

كما يذهب الطريق إلى أحد من محبي الموسيقى، حيث يهتم بجميع مناحي ثقافة العجبر التي اكتشفت من خلال العدد الكبير من الحفلات والمهرجانات والأفلام والمسرحيات التي تُعطي من وعي الناس الذين هاجروا في البدء من شمال الهند إلى أوروبا منذ أكثر من ألف (1000) عام خلت.

ويستضيف مركز باركيان الإنكليزي «في لندن» احتفالاً للموسيقى والثقافة العجبرية يستمر لمدة ثلاثة أسابيع في حزيران. كما يقدم رحلة الألف عام - لفرقة جولي ديب الرومانية المعضلة تاراف دي هيدرول وتم تقديم أفلام مثل «Distant Trumpet» لـ دوسان بيليك و«روميو وجوليتا» التي مثلت في سيبيريا وترانسلفانيا للكاتب. طوني غاتليف والتي تروي قصة امرأة يانعة تسافر إلى ترانسلفانيا لتعقب أثر عشيقها الموسيقي العجبري، والتي انتشرت عبر أوروبا الصيف الماضي ليكون الإقبال عليها كثيراً.

كذا أعجب المشاهدون أيضاً بالأفلام الوثائقية مثل «قوافل العجبر» و«جوكا» وهو فيلم يدور حول تنافس عجبري شديد للموسيقى العجبرية يستمر لمدة خمسة أيام في كل آب، حيث يحضر أكثر من خمسمئة ألف معجب إلى سيبيريا.

وكما يقول الموسيقي «حوران بريجوفيك» فنحن لسنا بالبعيد عن الإدراك للدور الذي لعبته ثقافة روما في ثقافة أوروبا. وهو من كتب العشرات من الأفلام المختلفة نيكوستاريكا.

لقد أصبح تاريخ الفجر الرومانيين يستخدم الآن كمصطلح على نطاق واسع لوصف ثقافتهم التي لم تدون قط؛ وبالنتيجة فقد أصبحوا مشهورين بفضل مواهبهم في الموسيقى والرقص؛ حيث قاموا بإمتاع الصالات الملكية مثل صالة الملكة كاترين العظيمة.

وقد استطاعوا القدوم إلى إحدى المناطق التي كان الرومانيون قادرين على العيش فيها مع أنها لم تكن رومانية، وذلك بفضل أدانهم الجيد، ولإعطائهم حقائق عن التاريخ الاجتماعي. هذا ما قاله «إيان هانكوك» مدير الدراسات الرومانية في جامعة تكساس، وقد وحيوا صفة في تطوير تلك المهارات وتشجيعها لكنهم بقوا في أسفل السلم الطغي، وأخذ العديد منهم كمبيد. ولم يتم إلغاء العبودية في روما إلا عام 1864 قبل تحرير العبيد الأفارقة الأمريكيين بعام واحد.

وبسبب هذا التاريخ المتأرجح يرى العديد تشابهاً بين موسيقا الفجر والجاز. حيث ابتدع الرومانيون طريقة تفكير حوهرية وإبداعية حول صناعة موسيقا لأجل أوروبا بالطريقة نفسها التي ابتدعها الأفارقة الأمريكيون أمثال «لويس أرمسترونغ وبيلي هولدي» كما بحث صانع الأفلام الوثائقية «ياسمين ديلال» عن اكتشاف الدور التاريخي في تأطير الثقافة بـ «قوافل الفجر» والتي تسرد لنا الرحلة الموسيقية لخمسة فرق غجرية من ماسيدونيا والهند وإسبانيا ورومانيا، حيث جالوا برحلاتهم الولايات المتحدة وقد حيكّت لوحات حياتهم بشكل مشاهد فنية على الطريق مع لقطات فوتوغرافية مؤثرة عن حياتهم الشخصية ورسمت لوحات حية للناس الرومانيين. ويكون هذه الفرقة سلافية

نحاسية ذات مسعر للكمنجات الباكية والفلامينغو الإسباني، فهناك جذور عامة وإحساس قوي بالقضاء الموسيقي الفني والحقيقي الذي تشترك به، كما يقول ديلال. فهناك خيط واحد يمرّ عبرها زمانياً ومكانياً. وقد حصل هذا الخيط العاطفي على حضور كبير في أوروبا العربية وشمال أمريكا منذ سقوط جدار برلين، وتوسّع الوحدة الأوروبية التي قلما ساهمت في إحضار محتمعات إلى الضوء... وقد قادت هذه العوامل إلى اهتمام أوسع في ثقافة أوروبا والتي ربما لم تكن قد اكتشفت قط من قبل؛ كما يقول الكاتب لويس دوتي، كاتب رواية «نيران في الظلام» التي تدور أحداثها حول حياة عائلة خلال الحرب العالمية الثانية.

وقد ضمن المخرجان **إميركو ستاريك** و**طوسي غانيف** إنتاج أول ثقافة عجزية إلى أوسع جمهور من المشاهدين كقصة «زمن الفجر» وهي قصة روماني شاب ذي مقدرات سحرية تمّ حذاه ستورم في جرائم العالم السفلي وقد أُنتجت عام 1989

وفي عام 2004 ربح غانيف الروماني لأحد أبويه جائزة أفضل مخرج مسرحي في مهرجان «كان» عن فيلمه الذي يدور حول إعادة الأسرى الرومانيين.

وقد سلطت هذه الأفلام الضوء على موسيقا العجز، والتي بدورها ساعدت على الاهتمام بهذا النوع.

وقد أصدرت فرقة تاراف دي هايدوك التي استخدمت الكمنجات والأوركوديونات ألبومها الأول عام 1991، ومنذ ذلك الحين حازت على هذه السمعة العالمية، وقد أثّرت إشاعة على أن ديياً مسحوراً يطيرهم في حفلات واستقبالات حول الكرة الأرضية. كما ساعد د. ج روبرت سوكو البوسني على

إنتاج موسيقاه «نبضة بالكن - Balken beet» وظهورها على الساحة في النوادي الأوربية.

ومنذ فترة قريبة أطلقت في نيويورك فرقة الفجر «غوغول بورديللو» ألبومها الجديد الرقصة الشعبية الخارقة، حيث انضم أعضاء من العرقة مؤخراً مع مادونا على خشبة المسرح بيت حي، وقام مغنون شعبيون مشهورون بالغناء في رومانيا.

ويقول المطرب «يوجيني هوتز»: لقد أردت دائماً أن أخرج الموسيقى الفجرية من إطار الأقليات في الموسيقى العالمية. فهناك مجتمعات كاملة من الأطفال في أماكن مثل كاليغورسا سدوا بالاستماع إلى مجموعات مثل «فانفارسيو كارليا» «تاراف دي هايدوك».

ويقول «بريغوفيت» عن الموسيقى الفجرية إنها خطوط ثورية تدفع إلى الأمام، وهي تجمع بين الأنعام التقليدية النحاسية في السلقان مع الفلكلور السلافي.

وقد بدأ «بريغو»، كما يعرف عنه المغمومون بفنه، العزف في سن السادسة عشرة في سراييفو، مما أثار غضب والده الذي كان كولوبيلاً في الجيش، حيث صرخ به «أأنت من سيقوم بهذا العمل الفجري؟» وكان ردّ بريغو «إنما أريد فقط أن أظهر أن هناك رابطاً بين أن تكون عجرياً وبين غرف الموسيقى».

ويقوم «بريغو» مؤخراً مع فرقته بمباشرة عملهم في رحلات عبر أوروبا، وهو الحدث الأهم فيما يخص الموسيقى الفجرية.

وفي فيلم «البوق البعيد» لـ ميليك، يعد العازف الروماني النحاسي حبيب ابنته جوليانا، وهو عازف البوق السيبيري، بأنه لو ربح جائزة البوق الذهبي التي تمنح في «غوكا» فإنه يمكن عندها للنجمين أن يكونا معاً كزوجين.

ومهرجان «عوكا» الوثائقي يبدو من المؤسسين للاحتفالات ولطقوس المحبين الذين يسافرون لمسافات بعيدة ليشربوا ويرقصوا مع الموسيقى النحاسية. وكما يقول أحد المعجبين بهذه الموسيقى «عندما لا تمتلك نقوداً أو سيارة؛ وعندما لا تستطيع العيش بشكل اعتيادي، فإنّ هذه الدقائق الخمس للبوب ستعني لك الكثير». بينما تزداد حشود المعجبين الذين يشهدون بأنّها تعني الكثير حتى لو كان المرء يملك سيارة ونقوداً. ■



## الخروج على النص

مدير التحرير



يؤكد كلُّ ما في الكون أن الإنسان يولد حراً... حراً كالطيور في الفضاءات العالية، والكائنات في أعماق البحار والمحيطات، والرائحات الغاديات في أحضان الغابات وسرايها، وكالنباتات والأشجار والينابيع والأنهار، الشلالات والزلازل والبراكين، ويؤكد كلُّ ما في الكون أيضاً أن الإنسان أجمل المخلوقات وأرقاها، وقد اختير ليكون سيّداً عليها... هكذا قالت النواميس... ولكن الإنسان عبدٌ في حريته، وكلُّ ما في الحياة يؤكد عبوديته منذ يوم ولادته إلى يوم رحيله، فالنواميس التي وهبته السيادة سلبت منه حريته، وأي كائن في الطبيعة يتمتع بنسبة من الحرية تفوق ما يتمتع به الإنسان بعشرات المرات، فهو يولد حراً كأَيُّ كائن آخر، ولكنه يحتاج إلى رعاية طويلة، فيعتمد على أسرته زمناً يفوق أعمار كثير من الكائنات، فيتنازل مقابل ذلك عن حريته، ليسجل أولاً ضمن أسرة محدّدة، وعليه حينذاك أن يتقيّد بنظام هذه الأسرة وتاريخها

الطويل، وأن يلتزم بقوانينها الصارمة، وأن ينتمي إلى مبادئها ومعتقداتها وعاداتها وتقاليدها، ويلعب الحظّ حينذاك دوراً كبيراً في مستقبله، فإذا كانت هذه الأسرة ثرية أصابه شيء كبير من الجاه والنعمة مقابل تنازلاته وعاش عبداً لها، وإذا كانت فقيرة معدمة تحمّل التبعات التي كُتبت عليها، وثمة أسرٌ أخرى أكبر، وهي القبيلة والحيّ والمدينة إلى الدولة، وهكذا، ولكل أسرة من هذه الأسر قوانين ودساتير ونواميس، وهكذا يتنازل الكائن البشري مرة بعد أخرى عن شيء من حريته إلى أن يفقدها تماماً، ويصبح بعد تقدّمه في العمر حارساً لعبوديته، ويعتاد على الأنظمة والقوانين، ومنها قانون السير وقانون العمل وقانون الزواج والطلاق وقانون آداب المائدة وآداب العامة والخاصة وآداب المجتمع والأخلاق، وثمة المحرّمات والمجلّلات، وأي خروج على أي قانون يعرّض صاحبه للمخاطر، ثم نذعي بعد ذلك كله بأنّ الإنسان حرّ، وهو يتمتع بحريته إلى أبعد الحدود، وبالمقابل فإنّ في الإنسان شهوةً لحب البقاء وحُب المعرفة واكتشاف المجهول، وفيه أيضاً حبّ التفرد ليكون علماً من الأعلام في مجال من المجالات، وهنا لا بدّ من الخروج على النص والقوانين.

إن الخروج على النص والتمرد عليه صعب على من التزم التزاماً حرفياً بالقوانين، وإذا ابتدأنا بالتمثل على المسرح - وهو أبو الفنون كما يقال - وجدنا قلة قليلة تحاول أن تعبّر عن ذاتها إبداعياً بالخروج على النص المكتوب والمحدّد سلفاً، وفي ذلك إرباك للجماعة من جهة وانتهاك لحرمة النص من جهة أخرى، ولكنّ الخروج على النص إذا كان مقبولاً لدى المتفرّجين أراح نفوسهم وأدهشهم وكان ذا فعالية أكبر من فاعلية التقيد الحرفي بالنص، ومن الصعب على الممثل المسرحي التقدير أن يظلّ طوال حياته عبداً للنص، ولذلك يخرج مرة هنا ومرة هناك عن حدود النص ليفتح كوةً على خارجه، وربما كانت تجربة الممثل الوحيد من أنجح الأمثلة على ذلك، ففيها قدر من التمرد وقدر من المساحة النصية التي تسمح لهذا الممثل أحياناً أن يعبّر عن ذاته بالخروج على الخطوط المرسومة سلفاً لأدائه.



وثمة قيود تكبل أيدي الباحثين وعقولهم، ومنها التقيد التام بالمناهج العلمية الصارمة في العلوم الإنسانية، وإذا كانت المناهج صالحة مئة بالمئة في التطبيق على العلوم الأساسية، كالذرة والكيمياء والفيزياء والفلك والرياضيات وسواها، فإنها ربما كانت في بعض الأحيان قيداً في التطبيق على الموضوعات الإنسانية، لأن مادة البحث هنا تختلف عن مادة البحث هناك، والنتائج في العلوم الأساسية حتمية، ولكنها في العلوم الإنسانية احتمالية، وهي قابلة للحوار والمناقشة، ولذلك تختلف وجهات النظر حول النص الأدبي الواحد بين الباحثين، لأن كلاً منهم نظر إليه من زاوية مختلفة، في حين لا يصح ذلك في العلوم الأساسية، فالنتائج فيها لا تحتل الاختلاف، لأن المادة التي يشتغلون عليها ثابتة، في حين أن المادة التي يشتغل عليها أصحاب المناهج الإنسانية متحركة دائماً، وهي قابلة للانفتاح، ومن هنا تعرضت كثير من الأعمال الإنسانية الخالدة (قلجاش - أوديب ملكاً - هملت - الإلياذة - الأوديسة - عوليس... إلخ) لمناهج علمية تاريخية واجتماعية ونفسية، ثم السنية (مميولوجية - أسلوبية...)، وما زالت ومستبقى عصية على البرح بكامل مكنوناتها، والباحث الكبير هو من يستطيع الإمساك بالمنهج الذي التزمه والنص الذي اختاره، وخاصة في المناهج التي تقوم على الوصف وتبتعد عن المعيارية، ولكن الباحث العاشق قد يتمرّد أحياناً على القيد المنهجي، فإذا هو يصول ويجول في عتبات النص ودهاليزه ومخبوءاته، وقد يخلف المنهج الذي التزمه وراءه وينحاز إلى النص، ومن هؤلاء رولان بارت الذي لُقّب نتيجة لهذا الخروج بأنه فارس النص.

ونأتي أخيراً إلى الشاعر لتتذكر خروج بعض الشعراء العرب على قوانين القصيدة، ففي قانون المنهج تمرّد كثير منهم عليه، ورفضوا الوقوف على الطفل، وخاصة بعد أن انتقل العربي من حياة البداوة إلى حياة الحضارة والعيث في المدن الكبيرة، ويأتي في مقدّمة هؤلاء الحسن بن هانئ أبو نواس الذي هاجم الطفل هجوماً عنيفاً، وقد تمرّد كثير من الشعراء العرب على العمود الشعري، وتذكر في هذا المجال أبا تمام الذي قيل له باستنكار شديد: لماذا تقول ما لا

يفهم؟ فتيسّر له أن يجيب: ولماذا أنت لا تفهم ما يقال؟، وليس الأمر مقتصرًا على هذين المثالين، وإنما هناك أمثلة أخرى، فلما نُبّه أبو العتاهية إلى أنه خرج على الوزن في إحدى قصائده أجاب بعبارة الشهيرة: أنا أكبر من العروض، ولذلك كان من الصعب على الشاعر الحقيقي أن يظلّ عبداً لقوانين القصيدة، فثمة شعراء يرون أنّ هذه القوانين لا تنتج سوى النمطية والمألوف، ولذلك تراهم يتمردون على إبداعاتهم السابقة، وينطلقون من جديد لينظموا نصّاً لم ينظّموه من قبل. ■

